عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

كيف تلقى العرب القدامى الشعر؟

د. إدريس بووانو (*)

كثيرة هي الأمم التي كانت تعتمد في استبقاء مآثرها وتحصين مناقبها على حرب من الحروب. أما أمة العرب فكانت تحتال في تخليد مآثرها على «الشعر الموزون المقفى، وكان ذلك ديوانها»[1]، ولم تعرف العرب في الجاهلية نوعا من أنواع النشاطات الفكرية أو الأدبية أكثر مما عرفت الشعر، فقد كان «ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون، وإليه يصيرون»[2]. وإن كان لكل قوم من الأقوام علمهم الخاص بهم فإن الشعر كان علم أمة العرب، «وكان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه»[3].

قام الشعر عند العرب مقام العلم، بل كان يمثل دور الراصد لكل حالات المجتمع والحياة. وقد تعددت وسائل تلقي العربي لمختلف أنواعه، ومن أبرزها القصيدة القديمة، فقد تلقاها أول ما تلقاها عبر شكل القراءة - الفصل الأول - من خلال طورين أو مرحلتين، وتلقاها عبر وسيلة الرواية - الفصل الثاني - بمختلف قنواتها وأهدافها، وعبر وسيلة السماع - الفصل الثالث - حيث كانت العرب شديدة الرغبة في سماع كلامها وهو محسن، وتلقاها عبر وسيلة الإنشاد - الفصل الرابع - إذ لم يدون العرب - كما نعلم - شعرهم، بل كانوا يتناشدونه، وتلقاها عبر وسيلة الغناء - الفصل الخامس - الذي فرضت طبيعة كل من البيئة والشعر والمتلقي في ازدهار صناعته وكثرة عشاقه.

إن المطلع على تراثنا الشعري القديم يلفت نظره وجود علاقة واضحة بين هذه الوسائل والنص الشعري القديم، وهذا ما نطقت به مجموعة من النصوص التي أوردتها المصنفات

(*) كاتب وباحث من المغرب.

النقدية والدواوين الشعرية سواء على لسان المبدع / الشاعر حينما كان يقرأ نصه على المتلقي، أو يطلب منه أن يقرأ نص غيره. أو على لسان المتلقي حين كان يرغب في سماع أبيات تنشد أو تغنى بين يديه، أو حين يطلب أن ينشده أحد إياها أو يغنيها في لحن جميل.

ويعتبر شكل القراءة أبا لباقي الأشكال التي تلقى بها العربي الشعر القديم، فمنه انطلقت، ومن هنا انفرد بأهمية خاصة جعلتني أوطئ به الحديث.

الفصل الأول : القراءة

تتبعت مادة «ق ر أ» في مجموعة من المعاجم فوجدتها تفيد لغةً معنى الجمع والإضمام و«معنى قرآن معنى الجمع»[4]. قال ابن فارس: «القاف والراء والحرف المعتل أصل صحيح يدل على جمع واجتماع... وإذا همز هذا الباب كان هو الأول (...)، ومنه قالوا القرآن كأنه سمي بذلك لجمعه ما فيه من الأحكام والقصص وغير ذلك»[5]. و«قرأت الشيء قرآنا جمعته وضممت بعضه إلى بعض»[6].

أما في الاصطلاح فتفيد معنيين:

المعنى الأول: هو التلاوة: «وقراه تلاه»[7]، وقال التهانوي في الكشاف «القِرَأة بالكسر وتخفيف الراء المهملة هي عند القراء أن يقرأ القرآن سواء أكانت القراءة تلاوة بأن يقرأ متتابعا...»[8] «وقرأ الكتاب.. ويقرؤه قرءا وقراءة وقرآنا تلاه»[9].

المعنى الثاني: هو النطق والتلفظ. «وفي حديث ابن عباس رضي الله عنه أنه كان لا يقرأ في الظهر والعصر، ثم قال في آخره (ما كان ربك نسيا)»[10] معناه: أنه كان لا يجهر بالقراءة فيهما، أو لا يسمع نفسه قراءته، كأنه رأى قوما يقرأون فيسمعون نفوسهم ومن قرب منهم. ومعنى قوله: وما كان ربك نسيا، يريد أن القراءة التي تجهر بها أو تسمعها نفسك يكتبها الملكان، وإذا قرأتها في نفسك لم يكتباها والله يحفظها لك ولا ينساها ليجازيك عليها»[11]. و«قراءة القراءة: هي التلفظ بالكلمات جهرا أو صمتا»[12].

يشترك المعنيان معا في كونهما معا يفيدان: عملية تتبع الكلمات المكتوبة سواء تم النطق بها أو لم يتم» (قرأ) الكتاب قراءة وقرآنا، تتبع كلماته نظرا، ونطق بها وتتبع كلماته ولم ينطق بها[13].

و«قرأ يقرأ قرءا وقراءة وقرآنا، الرجل الكتاب تتبع كلماته جهرا أو صمتا»[14] «وقرئ يوما على الأصمعي في شعر أبي ذؤيب: (الطويل)

بأسفل ذات الدير أفرد جحشها

فقال أعرابي حضر المجلس للقارئ ضل ضلالك (أيها القارئ) إنما هي «ذات الدبر» وهي ثنية عندنا...»[15] «وقال عيسى بن عمر: كنت في يوم من أيامي أقرأ على ذي الرمة شيئا من

شعره فقال لي: أصلح هذا الحرف قلت: وإنك لتكتب! قال نعم قدم علينا حضري لكم فعلمنا الخط في الرمل»[16].

شكلت القراءة وسيلة التعامل الأدبي عند العرب، وعبرها كانت تتلقى شعر شعرائها وغيرهم. وقد عرفت قبل الفترة الإسلامية. فقد كانت العرب كلفة ومعجبة بسماع أشعارها، وتفضيلها حتى عمدت إلى تخيير أجودها «فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة وعلقتها في أستار الكعبة، وكانوا يسمون الواحدة مذهبة، فكان يقال مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير، ومجموعها سبع، ومنهم قال عشر وكانت تسمى كذلك بالمعلقات»[17] كما يذكر ذلك ابن عبد ربه في العقد، وتسمى بالمذهبات كما يذكر ذلك ابن رشيق في العمدة. «وكانت المعلقات تسمى المذهبات ذلك أنها اختيرت من سائر الشعر فكتبت في القباطي بماء الذهب وعلقت على الكعبة... ذكر ذلك غير واحد من العلماء»[18].

دلت المعلقات التي تضمنت أجود ما قالته الشعراء من القصائد على رغبة في توسيع عملية قراءتها، استمتاعا بجودتها أو احتذاء بنظمها. من هنا فالشعر الجاهلي كان يقرأ «ولا غرومن أن أغلبه قد نقل من أصول مكتوبة، وحضارة العرب والجنس السامي عامة قد اقترنت أبدا بالكتابة لم تفارقها لحظة واحدة»[19]. كما دلت العهود والمواثيق بين العرب بعضهم البعض، وبين العرب وغيرهم من الأمم المجاورة على وجود القراءة المرتبطة بوجود الكتابة، «ولولا الخطوط لبطلت العهود والشروط (...) وكانوا يدعون في الجاهلية من يكتب لهم ذكر الحلف والهدنة تعظيما للأمر وتبعيدا من النسيان»[20].

أمر آخر يدل على وجود القراءة كوسيلة في التعامل الأدبي هو «الرحلة إلى البادية فإنما كانت لتحصيل القاعدة، والوقوف على اللهجات الباقية، وتحقيق صحة النطق، وتكميل جمع اللفظ، مما لم يرد في الكتب القديمة. وكان النقل عن السجلات القديمة بطريقتين، الحفظ والكتابة، وما كان في ذلك الزمان وسيلة غيرهما»[21] وفي «أوائل عصر الجمع أيام كان الشعراء هم النقلة للقديم... كان الحفظ هو الوسيلة، وبعد ذلك كان الاعتماد على الحفظ والنقل جميعا، كما كان عند حماد الراوية، وعند أبي عمرو بن العلاء»[22] لا نتصور حصول عملية النقل كما جاءت في النصين السالفين ما لم يشرطها وجود عملية القراءة.

ثم مما يدل على وجودها شيوع ذكرها بمعانٍ مختلفة - سنعرض لها - على لسان كثير من الشعراء، من ذلك ما جاء في الأغاني: «حدثنا أبو نصر صاحب الأصمعي أنه قرأ شعر سويد بن أبي كاهل على الأصمعي فلما قرأ قصيدته.. فضلها الأصمعي وقال: كانت العرب تفضلها وتقدمها وتعدها من حكيمها»[23]، وما صنعت العرب بها ذلك إلا لأنها قد قرأتها في ديوان أو سمعتها في إنشاد أو استمتعت بها في لحن غناء..

شاع إذن التداول الأدبي عبر شكل القراءة، سواء في تلقي الشعر أو غيره من الفنون الأخرى التي زحمته فزحمها، ونلمس ذلك عند الجاحظ الذي عاصر فترة انتقالية فاصلة بين مرحلتين:

المرحلة الأولى: وهي التي كان التركيز فيها على القراءة التي وظفت فيه الذاكرة أساسا، وإلى جانبها حاستي الأذن والعين.

المرحلة الثانية: وهي التي شغلت فيها القراءة حاسة العين مصاحبة بذلك عملية التدوين التي كانت تقوم بها اليد. ولم يفت الجاحظ تسجيل أهمية المرحلة الثانية «على اعتبار أن المآثر تكون عرضة للضياع والتبديل إذا اقتصرت على السماع والحفظ»[24]. من هنا جاء اهتمام القدامى بالخط، ومن هنا برزت أهمية الكتابة التي ازدهرت رغبة من العرب في تسجيل أشعارها، وحفظ عهودها ومواثيقها من الاندثار والضياع.

مفاهيم القراءة:

في الاصطلاح الأدبي يبرز مفهومان للقراءة، ينطلقان من عمليتين تصدران عن المتلقي صوب القصيدة القديمة. والعمليتان معا ترتبطان بغايات القراءة في التصور القديم، حيث اختزلت هذه الغايات في هدفين اثنين هما: «الفائدة والمتعة، أو الهدف النفعي والهدف الجمالي»[25].

المفهوم الأول: القراءة هي ذلك الفعل الذي يقوم به المتلقي من خلال تتبعه لكلمات النص الشعري الظاهرة على صفحة جلد أو حجر أو جريد نخل...

المفهوم الثاني: القراءة هي ذلك النشاط الذي يصرفه المتلقي تجاه النص الشعري من خلال تمعنه وبحثه في إيحاءاته واستكشافه معانيه ودلالاته.

تنطلق كلتا العمليتين من المتلقي سواء كان المبدع / الشاعر أو غيره، وكلتاهما متلازمتان في كل مرحلة من المراحل، وكلتاهما قد تصدران عن الشخص نفسه، نعم قد تكون إحداهما أكثر حضورا من الأخرى في مرحلة من المراحل من دون أن يعني ذلك انتفاء حضور الأخرى، والأمر نفسه بالنسبة إلى هدفيهما، فقد يكون أحد أهدافها أكثر حضورا من غيره في مرحلة دون أخرى.

نرى القارئ في المفهوم الأول يتكئ على نموذج جمالي سائد «تكاد تتحدد إجراءاته ضمن أطر جمالية، ويتم من خلاله التواصل مع النص»[26]، وهو الذي أنتج صنفا من القراءة كانت «مواجهة لعالم مكتمل المعالم لبنية مغلقة بنظامها الصارم، لا تنفتح إلا على معاني الذاكرة الجماعية، وألوان الصور البلاغية، ولذلك فهي ممارسة أليفة واضحة»[27].

لم تكن هذه القراءة في هذا المستوى «إلا تقربا من نص معلوم وتأملا في بلاغة مرسومة، إدراكا لمعنى سابق، إلماما بقوانين الصنعة، حركة في مدار العقل والحس اللذين يفرزان مناخا جماليا واضحا، يعين القارئ على الفهم والتذوق»[28] والاستمتاع. يتمظهر هذا المفهوم الأول

للقراءة في عدة أشكال، تلقى العربي بوساطتها الشعر القديم، ويتعلق الأمر كما ذكرت سابقا بأشكال: الرواية والسماع والإنشاد والغناء، وسنتتبعها جميعها واحدة تلو الأخرى.

أما المفهوم الثاني للقراءة فهو الذي يقع مع نص آخر، هو في الأصل قراءة لخاطر وترجمان لقريحة، أو هو - بتعبير آخر - تفاعل بين نصين: نص المبدع ونص المتلقي، وهذا ما يتجلى فيما يقوم به هذا المتلقي من شرح أو تفسير أو تأويل أو نقد... وهذا الصنف من القراءة يتبناه صاحبه من قبل أن يدخل في مواجهة النص - نص المبدع الشاعر - مستعينا بتكوينه الفكري والشعوري. فهذه القراءة لا تتم من خلال النطق بكلمات النص وجمله فقط، كما في المفهوم الأول، بل تتم من خلال مظاهر عدة منها: تفسير النص الشعري أو شرحه، أو نقده، أو تأويله... لن نقف عند هذه المظاهر، بقدر ما سنقف عند مظاهر أو تجليات المفهوم الأول.

الفصل الثاني: الرواية

لم يفت أحدا من الدارسين والباحثين أن يشير عند تناوله آداب أمة من الأمم إلى أهمية هذه الآداب. وكما اختلفت هذه الآداب «من حيث قدم اللغات أو حداثتها، اختلفت وسيلة الحفاظ عليها»، فبعض الجماعات استعمل النقوش وبعضهما استخدم «الخربشات» وبعضها اعتمد الكتابة، ومما لا ريب فيه أن أي أدب لا بد أنه يمر بمرحلة الرواية الشفوية»[١٩]، ومن ذلك شعرنا العربي القديم، فقد كانت الرواية الشفوية في مراحل متقدمة من ظهوره أهم وسيلة تم تلقي الشعر بوساطتها، قبل أن تظهر الرواية المكتوبة وتنتشر أكثر فأكثر خاصة بعد مرحلة التدوين.

معاني الرواية:

تفيد الرواية لغة معنى الحمل والنقل، قال ابن فارس «الراء والواو والياء أصل واحد ثم يشتق منه. فالأصل رويت من الماء ريا وهو راو من قوم رواة.. ثم شبه به الذي يأتي القوم بعلم أو خبر، فيرويه كأنه أتاهم بريهم من ذلك»[٢٠]، وفي أساس البلاغة «روى الحديث حمله من قومهم، والبعير يروي الماء أي يحمله... وهم رواه الأحاديث وراووها: حاملوها»[٢١] و«الرواية بالكسر والواو لغةً النقل»[٢٢].

أما اصطلاحا فتعني نقل الأشعار والأحاديث. يقول الخليل بن أحمد «والرواية (رواية) الشعر والحديث»[٢٣]، ويقال روى فلان فلانا شعرا»[٢٤]، و«روى فلان حديثا وشعرا يرويه رواية»[٢٥]، و«رجل راوية وقوم رواة وقد روى يروي رواية»[٢٦]، و«رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو»[٢٧]، و«روى الحديث والشعر يرويه رواية»[٢٨].

فالعلاقة بين المعنى اللغوي والاصطلاحي هنا واضحة تتجلى في حمل شيء ما: في المعنى اللغوي أمر محسوس: الماء، وفي المعنى الاصطلاحي معنوي غير محسوس: العلم والشعر والحديث، والذي يحمل هذا وذاك يسمى راوية.

وفي اصطلاح «عيار الشعر» لابن طباطبا وردت الرواية بمعنى عام وخاص»[39].

فأما المعنى العام: فالمقصود به نقل فنون الأدب، وهي من الأدوات الضرورية لنظم الشعر. يقول ابن طباطبا: «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه... فمنها التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب»[40].

وأما المعنى الخاص: فوجدنا:

معنى أ: الرواية: هي إذاعة الشعر ونشره، حتى يصبح سائرا بين الناس.

معنى ب: الرواية هي نقل الأشعار المحكمة المتقنة النسج.

معنى ج: الرواية هي الكيفية التي قرىء بها بيتا امرئ القيس من حيث ترتيب مصراعي كل واحد منهما. قال ابن طباطبا: «وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له فيسمعون الشعر على جهته ويؤدونه على غيرها سهوا ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه»[41].

ولا تخرج المعاني السالفة الذكر عن المعنى الاصطلاحي الذي أوردته، ولا يبتعد المعنى نفسه عن المعنى اللغوي، إذ تجمع بينهما علاقة واضحة.

معانٍ أخرى للرواية

تفيد الرواية، إضافة إلى ما سبق، معنى الاستظهار عند إطلاق لفظ الإنشاد (ليس الإنشاد كصوت) «تقول أنشد القصيدة يا هذا ولا تقول اروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها»[42].

كما وردت مادة (ن ش د) بصيغ أخرى مختلفة «وقف ذو الرمة على مجلس لبني طهية فأنشدهم: (البسيط)

كَـأَنَّنِي مِن هَوى خَـرقـاءَ مُطَّرَفٌ
دامي الأَظَلِّ بَعيدُ الشَأوِ مَهيومُ[43]

فقال له حبتر: ذاك أكثر لبعيره. فقيل لذي الرمة: ألا تهجو بني حبتر قال: لا: إنهم قوم رُماة، أي يروون الشعر ويرمون الرجل بمعايبه ويصيبون ما فيه»[44]. «وحدثني حاجب بن زيد بن شيبان بن علقمة بن زرارة قال: قال جرير بالكوفة: (الطويل)

لَقَـدْ قَـادَنِي مِنْ حُبِّ مَـاوِيَّةَ الهَـوى
ومـا كانَ يَلْقاني الجَنِيبةَ أَقْوَدا[45]

فأعجب الناس وتناشدوها»[46]. «وقدم الأخطل إلى الكوفة فنزل على قبيصة بن والق فقال المتوكل بن عبدالله الليثي لرجل من قومه، انطلق بنا إلى الأخطل نستنشده ونسمع من شعره»[47]. «وحدثني الأصمعي قال: قال لي الرشيد أنشدني أحسن ما قيل في رجل قد لوحه السفر فأنشدته قول عمر بن أبي ربيعة: (الطويل).

رأَتْ رجلاً أَمّا إذا الشمسُ عارَضَتْ
فيَضحى وأمّا بالعشيِّ فيَخصَرُ

أخَـا سـفـرٍ جـوابَ أرضٍ تقـاذفت
بِهِ فلواتٌ فـهـو أشـعث أغـبـر[٤٨]

... إلى آخر الأبيات

قال: قال لي الرشيد: أنا والله ذاك الرجل»[٤٩].

ودخل نصيب على إبراهيم بن هشام «فأنشده مديحا له فقال إبراهيم: ما هذا بشيء، أين هذا من قول أبي دهبل لصاحبنا ابن الأزرق... قال فغضب نصيب ونزع عمامته وبرك عليها وقال: لئن تأتونا برجال مثل ابن الأزرق نأتكم بمثل مديح أبي دهبل وأحسن. إن المديح والله إنما يكون على قدر الرجال، قال فأطرق ابن هشام، وعجبوا من إقدام نصيب عليه ومن حلم ابن هشام وهو غير حليم»[٥٠].

قنوات رواية الشعر:

من المعروف أن الرواية لم تكن «فنا قائما بذاته له أصوله وقواعده وطرقه، خصوصا في مرحلة الشعر الجاهلي، حيث كان يعتمد فقط على الرواية الشفوية، وكان غالبية العرب يحفظون الشعر ويروونه كلما دعت الضرورة إلى ذلك تحميسا لمهمة أو ترغيبا في أمر أو فخرا بالنفس أو زهوا بأمجاد القبيلة. وقد كان ذيوع الشعر في أطراف الجزيرة العربية نتيجة حتمية لانتشار الرواية باعتبارها الوسيلة الأولى والحاسمة لحفظ الشعر وتنقله»[٥١]. أما إذا انتقلنا إلى الكتابة فهي «لم تكن منتشرة بين عامة الناس وبالتالي لم تكن في هذه الجزيرة عنصرا يعول عليه في نقل ما تجود به قرائح أبنائها من فن القصيدة الذي كان دأبهم وشغلهم الشاغل»[٥٢].

كان الشعر يسري بين القبائل سريان النار في الهشيم، فما أن تصدر قصيدة أو أبيات منها لشاعر في شعب من شعاب الجزيرة، حتى تجدها قد وصلت إلى الشعاب الأخرى، وأتاح حصول هذا الأمر وجود قنوات مهمة سهلت عملية سيرورتها معتمدة على شغف العرب، وحبهم سماع ما قيل من الشعر في هجاء قبيلة، أو في الفخر بأمجاد أخرى... ومن القنوات التي كانت تؤسس قاعدة رواية الشرع بين الناس في العصر الجاهلي نجد: «الوفادة على المياه، والأسمار العربية والضيافة العربية والقوافل التجارية، والأسواق العربية والحروب، والوفادات على الملوك، ومواسم الحج»[٥٣]، وهذه مجالات كانت معروفة في العصر الجاهلي، وفي محطاتها كانت تقع رواية البيت من القصيدة أو الأبيات.

يتم اجتماع الناس في تلك الفضاءات، وغالبيتهم لا ينتمون إلى القبيلة الواحدة، بل إلى قبائل متفرقة، وفي كنفها كانوا يروون شعر الشاعر الفلاني الذي ذكر في شاعر قبيلة بني فلان وهكذا، فينقلها من حضر إلى من غاب، ثم يسمعها أهالي قبيلته، وهكذا تنتشر في الآفاق، وتسمع هنا وهناك.

ثم إن مجيء الإسلام لم يجعل العرب يتخلون عن ديدنهم في قرض الشعر وإنشاده وروايته، خصوصا أن الدين الجديد لم يحرم كل الشعر، فتابعوا إنشاده بحضرة الرسول صلى الله عليه وسلم، وبعد وفاته، وفي عصر الخلفاء الراشدين بالوتيرة نفسها، لكن مجيء الدولة الأموية وانتشار الإسلام خارج الجزيرة العربية ودخول عدة طوائف عربية في دين الله أفواجا بدت الحاجة ماسة أكثر من أي وقت مضى إلى استحضار الموروث الشعري والإكثار من الرواية انطلاقا من عدة اعتبارات وهي:

أ) صراع الحضارات.

ب) مقاومة اللحن وتأسيس قواعد في اللغة وباقي العلوم.

ج) مجالسة الخلفاء ومسامراتهم.

د) الضرورة الحضارية [٥٤].

لقد حصل الانتقال من الاعتماد على الرواية الشفوية إلى الاعتماد بشكل أكثر على الرواية المكتوبة. ولعل أول التصانيف التي يمكن أن نعدها الأرضية الأولى أو الإشارة الأولى لهذا الشق من الرواية كتب: المفضليات للمفضل الضبي، والأصمعيات للأصمعي... وفي مقدمة الكتب جميعها كتاب المفضليات حيث جمع فيه صاحبه مجموعة من أشعار الشعراء، ثم تلت على المنوال نفسه أو قريبا منه باقي التصانيف الأخرى.

لقد بلغت رواية الشعر مبلغها في العصر الأموي لا لخطة وضعت لذلك ولا لتطور علمي أدى إلى ذلك، كما يقول عبدالحميد الشلقاني، ولكن لظروف وجدت الدولة نفسها محاطة بها، حيث تجاوز الاشتغال بالرواية هؤلاء الرواة الذين كانوا يجلسون في أرجاء المدينة يفاخر كل واحد منهم الآخر بما روى لشاعره، إلى أولئك الأمراء والخلفاء الذين تفاضلوا بها في نصوص بعض الشعراء، «فقد ذكر شعر الحارث بن خالد وشعر عمر بن أبي ربيعة عند ابن أبي عتيق في مجلس رجل من ولد خال بن العاص بن هشام فقال المنتصر لشعر الحارث: أليس صاحبنا الذي يقول (...) فقال له أبو عتيق: يا ابن أخي استر على نفسك، واكتم على صاحبك، ولا تشاهد المحافل بمثل هذا»[٥٥].

وكانت رواية الشعر من أعباء الدولة الأموية صرفت بعض الأمراء والخلفاء إلى أن ترسل لفرسانها فتستقدمهم بحاجة تعليم أبنائهم، «فكانوا يرسلون بأبنائهم إلى البادية ليفصحوا أو يستقدمون لهم المؤدبين يروونهم الشعر، أما الرؤساء فكانوا يستدنون الشعراء ويستمعون إليهم، ويأخذون في أسباب هذه المذاكرة حتى إذا استعصى عليهم أبردوا فيها بريدا إلى العراق ليأتيهم بالجواب»[٥٦]. وكان الخلفاء يستحسنون ما يروى لهم من جيد القصائد. «دخل نصيب يوما إلى عبدالعزيز بن مروان فأنشده قصيدة له يمتدحه فأعجبته، وأقبل على أيمن بن خريم فقال: كيف ترى شعر مولاي هذا؟ قال هو أشعر أهل جلدته، فقال: هو أشعر والله منك قال أمني أيها الأمير»[٥٧].

واستمرت رواية الشعر وازداد شأنها بمجيء الدولة العباسية، فرفدت في عهدهم مجالات أخرى، وتعاطاها غير الرواة الشعراء اللغويون والنقاد...

أهداف رواية الشعر

تأرجحت رواية الشعر بين أهداف ثلاثة:

أولا: الهدف التعليمي

ويتجلى من خلال ملازمة متعلمي نظم الشعر للشاعر باعتباره من فطاحل الشعراء، يملك علوم الشعر وقرضه، وقد يكون من أسرة الشاعر كأبيه أو خاله أو عمه. والراوية المتمرس يروي شعر شاعره وغيره حتى يستقيم عوده على نظم الشعر، وهذه مرحلة مهمة في مسيرة الشاعر، يقول حازم القرطاجني: «وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة وتعلم منه قوانين النظم، واستفاد منه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية، فقد كان كثيِّر أخذ الشعر عن جميل، وأخذه جميل عن هدبة بن خشرم، وأخذه هدبة عن بشر بن أبي حازم وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذه زهير عن أوس بن حجر، وكذلك جميع شعراء العرب المجيدين المشهورين»[58]. ويذكر عن أبي عمرو بن العلاء عن رواية كثير قال: كنت مع جرير وهو يريد الشام فطرب، وقال: أنشدني لأخي بني مليح يعني كثيِّر - فأنشدته حتى انتهيت إلى قوله: (الطويل)

وأدنيتني حتى إذا ما سبيتني
بقول يحل العصم سهل الأباطح[59]

فقال:

لو أنه يحسن بشيخ مثلي النخير
لنخرت حتى يسمعني هشام على سريره[60]

كان الراوية ملازما للشاعر يروي شعره ويروي شعر غيره «فقيم هذه الرواية التي يأخذ الشعراء بها أنفسهم إلا أن تكون نوعا من الدراسة ووسيلة يتخذونها من وسائل هذه الصناعة يستعينون بها - إلى جانب الطبع - على بلوغ الغاية التي يهدفون إليها والتبريز فيها»[61]، على النحو الذي يذكره الأصمعي: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلا حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ»[62].

ومن مظاهر الهدف التعليمي وصية العلماء بتأديب الأبناء بها، «ورد عن الزبير بن بكار، وهو أحد العلماء بالأنساب والأخبار، قال: سمعت العمري يقول: رووا أولادكم الشعر فإنه يحل عقدة اللسان ويشجع قلب الجبان»[63]. وكان الخلفاء والأمراء يطلبون من مربي أبنائهم من الرواة العلماء أو الشعراء أو من سواهم تربية أبنائهم بروايتهم شعر الشعراء، ويفصح عن ذلك صاحب الجمهرة: «وأخبرنا المفضل عن علي بن طاهر الذهبي عن أبي عبيدة عن مجالد الشعبي أن عبدالملك بن

مروان قال لمؤدب بنيه: أدبهم برواية أشعار الأعشى فإن لها عذوبة تدلهم على محاسن الأخلاق، قاتله الله ما أغزر بحره! وأصلب صخره!»[٦٤]. وفي هذا المعنى يقول أبو الفرج الأصفهاني «كان الرشيد معجبا بشعر أبي العتاهية فخرج إلينا يوما وفي يده رقعتان على نسخة واحدة، فبعث بإحداهما إلى مؤدب لولده وقال: ليروهم ما فيها، ودفع الأخرى إلي وقال: غنّ في هذه الأبيات...»[٦٥]. كما أن الشعراء يوصون أبناءهم برواية الشعر. وهو ما جاء على لسان المرزباني «أخبرنا ابن دريد قال: أخبرنا الرياشي قال: حدثنا محمد بن سلام قال: قال سلم بن قتيبة: يا بني ارووا ما هجانا به الفرزدق ولا ترووا ما مدحنا به جرير»[٦٦]، ربما لكون شعر الفرزدق في الهجاء يمتاز بخصائص غير موجودة في شعر جرير، والأولى أن يروى للأبناء في مجال التدرب والتمرس على نظم الشعر الجيد والمتين من الشعر، حتى يستقيم لسانهم ويشتد عود لغتهم.

ثانيا: الهدف الفني

يتجلى هذا الهدف في مظهر تسابق أهل القبيلة إلى رواية شعر شاعرها وشعر غيره من الشعراء في أثناء الوفادة على الماء، أو في الأسواق أو غيرها من المجالات التي ذكرت سالفا، وفي مظهر تحلق الناس على الشاعر وهو يروي لهم أشعاره أو أشعار غيره من الشعراء، وفي مظهر تسابق الشعراء على رواية شعر الشعراء حتى يقال فلان أروى من فلان، وهذا ما أكده صاحب الموشح بقوله: «يروى أنه اجتمع بالمدينة راوية جرير وراوية نصيب وراوية كثير وراوية جميل وراوية الأحوص فادعى كل رجل منهم أن صاحبه أشعر، ثم تراضوا بسكينة بنت الحسين فأتوها وأخبروها...»[٦٧]. هذا التنافس بين الرواة في رواية شعر الشعراء تحقيقا للمكانة وظفرا بلقب أروى الشعراء، أو أكثر الشعراء رواية، كان يغذيه افتخار الناس وحرصهم على تفضيل ذلك الشاعر الذي لقب بذلك اللقب على غيره. يقول المرزباني في هذا الصدد: «حدثني سليمان بن عباية قال: بلغني أن كثيّر قال: والله إني لأروي لجميل ثلاثين قصيدة لا يعرفها الناس ولا يرويها أحد غيري»[٦٨]، وكان الخلفاء والأمراء أيضا يكلفون بتقريب هؤلاء، ليرووا لهم الأشعار في مجالسهم ويستمتعوا بها في ليالي أنسهم.

ثالثا: الهدف التوثيقي

برز هذا الهدف حينما أصبحت الرواية في عهد النقاد اللغويين أداة لحفظ التراث العربي من عوادي الزمن من خلال حركة الجمع والتدوين، وما واكب ذلك من عمليات التوثيق والضبط «اعتمادا على جملة من المقاييس الصريحة أو الضمنية وغيرها من الضوابط العامة التي تعين على ضبط رواية الشعر أو توثيق نسبه إلى قائله...»[٦٩].

هكذا وضعت مجموعة من الشروط المحددة لوظيفة الاختيار الشعري المبني أساسا على الرواية، ومن أهم تلك الشروط:

- عد النقاد حسن اختيار الأشعار عموما مسألة خاضعة للعقل: «وقد قيل اختيار الرجل قطعة من عقله كما أن شعره قطعة من علمه»[٧٠]. لكنهم جعلوا حسن اختيار الأشعار للحفظ

يتصدره مقياس البلاغة «واعلم أن الشعر أبلغ البلاغة»[٢١]. وقد جرهم هذا الأمر إلى البحث في اتجاهات الرواة، إذ تبين لهم أن هناك اتجاهين: الاتجاه الأول وهم الرواة العلماء الذين يروون الغريب والحجة اللغوية كأبي عبيدة والأصمعي، يقول الجاحظ: «ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب. ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل»[٢٢]. أما الاتجاه الثاني، فهم الرواة الذين اهتموا باختيار الأشعار، وهم أولئك الذين غلبوا المقياس الأدبي، فهو ينتج عنه استرساخ المنوال كما يذكر ذلك توفيق الزيدي في هذا النص: «إن ما يحفظه الشاعر من الأدبيات إنما يؤدي إلى استرساخ المنوال في المخيلة، وهذا المنوال يخص الألفاظ والمعاني، وقد أشار الجاحظ إلى أن الرواية تقوم بدور المنبه اللغوي وظيفته قدح شرارة الخلق»[٢٣]. ونجد لهذه النظرية صدى عند ابن طباطبا، يقول في هذا المعنى: «فينبغي للشاعر في عصرنا ألا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبه عليها وأمر بالتحرز منها ونهي عن استعمال نظائرها... بل يديم النظر في الأشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويدرب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار»[٢٤].

ومن المقاييس التي اعتمدت في المختارات المعدة للرواية عروبتها: «ونعني بذلك أن لا رواية إلا لشعر العرب الخلص وقد دقق ابن قتيبة في هذه المسألة وألح على أن الألفاظ التي يجب أن تعتمد هي الألفاظ النجدية»[٢٥].

مقياس آخر أشار إليه النقاد: «هو مقياس الإيجاز: ومعناه في هذا المجال كمي إلى جانب معناه الكيفي، والكم هنا مرتبط بالذاكرة، إذ كلما كان النص موجزا سهل حفظه»[٢٦].

هذه جملة من المقاييس التي ضبطت الهدف التوثيقي لمهمة رواية الأشعار، وهي مهمة ليست سهلة، فقد كان لها روادها سواء في مرحلة بساطة المقاييس والأحكام، أو مع مرحلة قوة المقاييس ووضوحها مع الرواة العلماء واللغويين..

لم تكن كل الأشعار تتساوى في روايتها من طرف الرواة أو غيرهم من المتلقين، وترجع أسباب ذلك في كثير من الأحيان إلى خصيصة أو ميزة في ذات الأشعار دون أخرى، فتروى هذه ولا تروى تلك: «قيل لابن الزبعري: إنك تقصر أشعارك فقال: لأن القصار أولج في المسامع وأجول في المحافل»، أو بميزة في الشاعر أو الشعراء دون غيرهم يتضح ذلك من قول الحطيئة لكعب بن زهير «فإن الناس لأشعاركم أروى» وفي أحايين كثيرة يكون التعليل بأسباب مغايرة، بل إذا قارنت بين الشعر المروي وغيره تجد أن الثاني رجحت كفته في ميزان النقد لكن تجد الرواية قد طيرت الأول ولم تفعل بالثاني على رغم رجحان كفته «وهذه أبيات للأخطل وبيت لجرير لو وضعتها في ميزان النقد لثقلت موازين الأخطل، ولكن الرواية طيرت بيت جرير

فحكم له على صاحبه: «تذاكر الفرزدق والأخطل وجرير فقال له الأخطل: والله إنك وإياي لأشعر منه، غير أنه أعطي من سيرورة الشعر شيئا ما أعطيناه لقد قلت بيتا ما أعرف في الدنيا بيتا أهجى منه: (البسيط)

قَومٌ إذا استنبح الأضيافُ كَلبهمُ
قَالوا لأمِّـهِم بولي على النارِ[٣٧]

تمامه: (البسيط)

فَتمسكُ البولَ بُخلاً لا تَجودُ به
ولا تَبولُ لهم إلا بِمقدارِ[٣٨]

وقال هو: (الكامل)

والتغلبيُّ إذا تنحنحَ للقرى
حكَّ أستَهُ وتمثَّلَ الأمثالا[٣٩]

فلم يبق سقاء ولا أمة إلا رواه، قال: فقضينا يومئذ لجرير إنه أسير شعرا منهما»[٤٠].

ننظر كيف أن هذا البيت اجتمع على روايته هؤلاء جميعا بالرغم من أنه لا يصل في نظر الأخطل درجة ما وصلته أبياته. فهل يمكن أن نقول: إن معايير رواية الناس غير مضبوطة بمقاييس معينة؟ ربما يكون هذا الأمر حاصلا في شق الرواية الشفوية، أما في شق الرواية المكتوبة فالذين اضطلعوا بهذه المهمة أكثرهم من النقاد والرواة العلماء واللغويين، ومعلوم أن مقاييس هؤلاء محددة ومضبوطة.

آثار الرواية على المتلقي

لا يخفى على كل دارس ما للرواية من آثار عميقة «يتعذر محوها»[٤١]. فقد «كان بنو العجلان يفخرون بلقبهم هذا لدلالته على تعجيل قرى الأضياف، فلما هجاهم النجاشي بقوله: الطويل)

وما سمي العجلان إلا لقولهم
خذ القعب واحلب أيها العبد واعجل

فذهبوا يشكون أمرهم إلى عمر، ومن بعد ذلك صاروا يطأطئون رؤوسهم بعد أن أخذ هذا البيت سبيله إلى الذيوع على ألسنة الرواة»[٤٢]. فالنفوس قد تغضب وتهدأ وتجمد وتلين، ولكن الرواية يستعصي عليها أن تعود فيما بدأت به والشاعر لا يستطيع أن يعود فيما قاله، والراوي لا يستطيع أن يعود فيما روي عنه بعد أن وعت ذلك الأسماع، وجرى على الألسنة. وهل تجد في بني نمير عيبا يعرفون به أو نقصا يوسمون به إلا ما صنعه بهم بيت جرير حيث هجا شاعرهم به، فروى البيت أكثر الناس، فخلقت رواية هذا البيت بالنسبة إلى كل فرد من أفراد القبيلة ضغطا نفسيا حتى لا يكاد يذكر انتسابه إلى قبيلته - قبيلة بني نمير - لمن سأله.

وسميت قصيدة جرير التي احتوت هذا البيت بالقصيدة الدامغة، «لأن جرير دمغ بها الراعي النميري أي أصاب دماغه»[٨٣]، فأما البيت فهو الذي يقول فيه جرير: (الوافر)

فَغُضَّ الطَّرْفَ إنك من نُمَيْرٍ
فلا كعبًا بلغتَ ولا كلابا[٨٤]

وكان الخوف شديدا من أن تروى أشعار في متلق سواء تعلق الأمر بالمتلقي / الممدوح أو المتلقي / الشاعر أو المتلقي / الراوية نفسه إذا كانت الرواية تتعلق بأشعار في غرض الهجاء أو الفخر، أما إن كانت في المدح فترى المتلقي يسعى إلى ذلك سعيا. أما في غير المدح في الهجاء أو الفخر فتجد المتلقي جزعا خائفا يترقب من رواية الناس أو الرواة لأشعار تذكر عيوبه أو تسبه أو تشتمه، «جاء رجل إلى حمّاد الراوية فأنشده شعرا وقال: أنا قلته، فقال له أنت لا تقول، مثل هذا ليس لك وإن كنت صادقا فاهجني، فذهب ثم عاد إليه فقال له: قد قلت فيك:

سيعلم حمّاد إذا ما هجوته
أأنتحل الأشعارا أم أنا شاعر
ألم تر حمّادا تقدم بطنه
وأخر عنه ما تحن المآزرُ

إلى آخر الأبيات

فقال حماد: حسبنا عافاك الله، هذا المقدار وحسبك، لقد علمنا أنك شاعر، وأنك قائل هذا الشعر وأجود منه، وأحب أن تكتم هذا الشعر ولا تذيعه فتفضحني، فقال له: قد كنت غنيا عن هذا، وانصرف الرجل وجعل حمّاد يقول: أسمعتم أعجب مما جررت على نفسي من البلاء»[٨٥].

وقد تحمل الرواية وجها إيجابيا، وقد تحمل وجها آخر سلبيا، من هنا يبقى مجال توظيفها والغرض منها هما المحددين الأساسيين لدورها ووجهتها.

الفصل الثالث: السماع

إن السماع لغة، صوت يسمع به الكلام ليشاع، «والسماع ما سمعت به فشاع»[٨٦]، وقال الأزهري في التهذيب: «والسماع أيضا ما سمعت به فشاع وتكلم به»[٨٧]، وهذا المعنى نفسه موجود في الصحاح واللسان وتاج العروس، «وقالوا أخذت عنه سمعا وسماعا جاءوا بالمصدر على غير فعله، وقالوا سمعا وطاعة»[٨٨]. واصطلاحا هو كل ما يلتذ به السامع من الأصوات، ويطلق على الغناء، قال ابن عباد في المحيط في اللغة: «والسماع: الغناء»[٨٩]، و«السماع الغناء وكل ما يلتذ به السامع من الأصوات»[٩٠]، «والسماع الغناء المسموع»[٩١]، و«السماع: الذكر المسموع الحسن الجميل والغناء»[٩٢].

«الإنشاد أيضا يدخل في باب السماع باعتباره صوتا»، فالإنشاد صوت والصوت سماع، وهذه الثلاثة عناوين لشيء واحد لأن كلا منها يؤدي إلى الآخر»[93]. وفي رواية «سئل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال نعم ليسمع منها»[94].

كانت حاجة العرب شديدة إلى سماع كلامها محسنا، يصف حازم هذه الحاجة فيقول: «ولشدة حاجة العرب إلى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد في غيره من ألسن الأمم، فمن ذلك تماثل المقاطع في الأسجاع والقوافي (...)، فكأن تأثير المجاري المتنوعة وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس، وخصوصا في القوافي التي استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف المتماثلة»[95].

يشير بعض الدارسين إلى ارتباط السماع بالغناء والإنشاد، إذ «من الملاحظ أن التلقي عن طريق السماع يرتبط ارتباطا بتناشد الأشعار والتغني بها وما يتطلب ذلك من صوت حسن»[96]. ويبقى «حسن السماع هو الميزة أو الصفة المحببة التي تحفظ لمتلقي الشعر شخصيته وتدعم توازنه الثقافي، ولم تغير عصور الأدب والمتغيرات التي رافقتها من حسن السماع شيئا، فقد ظل السمع أبا للتلقي وأما»[97]. وإنما الكلام كما يقول القاضي عبدالعزيز الجرجاني «أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار»[98].

سمحت أمكنة ومجالات كثيرة بسماع الشعر، وقد ذكرت بعضها سواء تعلق الأمر بسماع الشعر إنشادا أو غناء... في مجمع يضم الشعراء وحدهم أو يجمعهم بالمتلقي / الممدوح، «... عن أبي حاتم عن الأصمعي قال: نزلت بقوم من (غُنى) وقد جاوروا قبائل من بني عامر بن صعصعة، فحضرت ناديهم وهناك شيخ طويل العنق عالم بالشعر، قد جعل الناس يأتونه من كل ناحية فيجلسون إليه وينشدون أشعارهم، فإذا سمع الشعر الجيد قرع الأرض بمحجنه فينفذ حكمه على من حضر منهم بشاة إذا كان ذا غنم وابن مخاض إن كان ذا إبل...»[99]. ويقول ابو زيد القرشي «... عن أبي طلحة موسى بن عبدالله عن ابن الزرودي عن أبيه قال: خرجت على بعير لي صعب (...) حتى وردت على جماعة ظباء في صفحة جبل وعلى قلته رجل عليه أطهار (...) فذكرت الله ثم قلت دهشا: أتروي من أشعار العرب شيئا؟ قال نعم أروي وأقول قولا فائقا مبرزا فقلت: أسمعني من قولك ما أحببت فأنشأ يقول الأبيات...»[100].

لا يفوت الجاحظ أن يضع بين أيدينا نصا يزيد ما سبق إيضاحا، يقـــول في هذا النص «كان مالك بن الأخطل قد بعثه أبوه ليستمع شعر جرير والفرزدق، فسأله أبوه عنهما فقال: جرير يغرف من بحر، والفرزدق ينحت من صخر، فقال الذي يغرف من بحر أشعرهـمـا»[101].

الفصل الرابع : الإنشاد

يعتبر الإنشاد من أعرق وسائل تلقي القصيدة العربية القديمة، «وينبغي ألا يغيب عن البال أن الشعر القديم كان ينشد إنشادا. وكان القدماء يعولون (عليه) كثيرا حيث كان يلقي الشعراء قصائدهم والأدباء إنتاجهم في المناسبات والمحافل والأسواق الأدبية وغيرها. واستمر الإنشاد حتى العصر العباسي إذ قيل: إن الرشيد كان يطرب للإنشاد أكثر مما يطرب للغناء»[102]، ومن المعروف أن العرب «لم يدونوا شعرهم في الجاهلية، بل كانوا يتناشدونه، ولا يقيدونه إلا قليلا»[103].

وردت مادة «ن ش د» في بعض المعاجم، وهي تفيد لغة: معنى ذكر الشيء ورفع الصوت به، قال ابن فارس «النون والشين والدال أصل صحيح يدل على ذكر شيء وتنويه... ومنه إنشاد الشاعر وهو ذكره التنويه به»[104] أي ذكره وتنويهه الشعر، «ويقال نشد الشعر أنشده فنشده أشاد بذكره وأنشده إذا رفعه»[105]، «وإنشاد الشعر إنما هو رفع الصوت»[106] و«الإنشاد هو التعريف أيضا يقال: أنشد الضالة: عرفها»[107]، و«أنشد الشعر أيضا عرفه إلى من يسمعه من الحضور وفي الاصطلاح ورد الإنشاد بمعان عند ابن طباطبا»[108] وفي تراث الصولي[109].

معاني الإنشاد في نظر النقاد القدامى

ورد الإنشاد عند ابن طباطبا بمعنيين:

المعنى الأول: إلقاء الشاعر شعره على مستمع لشخص أو مجموعة من الأشخاص بطريقة متميزة.

المعنى الثاني: هو قول بيت أو أبيات من الشعر كشاهد على حادثة أو حكاية من حكايات العرب المزعومة[110]. يقول ابن طباطبا متحدثا عن تقاليد العرب: «وكعقدهم خيطا يسمونه الرتم في غصن شجرة أو ساقها إذا سافر أحدهم، ويتفقد ذلك الخيط عند رجوع المسافر منهم، فإذا وجده على حاله قضى بأن أهله لم تخنه، وإن رآه قد حل حكم بأنها قد خانته، وأنشد في هذا المعنى:

هل ينفعنك اليوم أن همّت بهم
كثرة ما توصي وتعقاد الرتم[111]

وأما الصولي فقد ورد الإنشاد عنده بمعنيين:

المعنى الأول: «هو قراءة الشعر بطريقة متميزة في الإلقاء»[112]، وقال أبو بكر: سمعت المكتفي بالله يقول لمتوج بن محمود بن مروان بن يحيى بن مروان بن أبي حفصة: يقول جدك مروان الأصغر لعنه الله... فقال: وما علي وزرهم! فقلت: أنت على مذهب مهم، وما أحسن ما قال البحتري في أبيك أنشده يا صولي! فقلت: إن هذا يشكوني وما أحب كلامه، وسيدنا أحفظ للأبيات مني! فقال: أنشده وزد في صوتك فأنشدت: (المتدارك)

يا عَجَبا من حلمك العازب
وعَقلكَ المستهتك الذّاهب [113]

«وحدثني إسحاق الموصلي: كنت أغني محمدا الأمين فيشرب وأنشد الشعر الحسن فيقول: أنا والله أطرب على حسن الشعر كما أطرب على حسن الغناء» [114]

المعنى الثاني: هو رواية الشعر. وهذا المعنى سبق أن تحدثنا عنه في الفصل الخاص بشكل الرواية.

معان أخرى للإنشاد

ومن الإنشاد: التناشد، وهو تبادل رواية الأشعار بين الناس: «دخل رجل على الفرزدق فقال وردت اليوم المربد قصيدة لجرير تناشدها الناس فامتقع لون الفرزدق فقال له: ليست فيك يا أبا فراس، قال ففيمن؟ قال في ابن لجا التيمي، قال أحفظت منها شيئا؟ قال نعم، علقت منها ببيتين» [115].

وللإنشاد أهمية، فهو «... من أكثر المصطلحات ثراء وإيحاء فهو يتصل بنظام اللغة وبعناصر الاندهاش والجمال فيها، ويتصل من جانب آخر باللفظة وتكوينها وبجرسها الرنان وصورتها المفضية إلى القلب، وهو هذا التركيب الوزني في المقاطع يدعو إليه النفس فتتداعى طربا لحلاوة يختزنها السمع ويودعها البصر والإحساس. والمتأمل في الهمزة والنون ثم الشين والألف والدال لا يبهره فقط ابتعاد الحروف أو اقترابها من مراكز الانطلاق في الفم ولا يخلب لبه المهموس أو المجهور منها، بل يتوقف عند الكلمة قد ضمت حروفها بعضا لبعض، وأصبح بينها نسب أقوى من كل نسب، وليس ذلك إلا لأن هذه الكلمة قد ربطت أواصرها بالشعر أولا وبالغناء ثانيا» [116].

لم يكن الإنشاد مهمة متلق معين بقدر ما كان يقوم به الشاعر أو غيره من المنشدين الذين اشتهروا بهذه المهمة، أو راويته، إذ جرت العادة في أغلب مجالس الشعراء مع ممدوحيهم أن يقوم بعملية إنشاد الشعر صاحب النص، وفي بعض الأحيان يقوم بها غيره «يحكى عن أبي تمام أنه كان أجش الصوت، ذكره ابن أبي دؤاد للمعتصم فقال له: أليس الذي أنشدنا بالمصيصة الأجش الصوت؟ قال يا أمير المؤمنين: إن معه راوية حسن النشيد فأذن له فأنشده... فأمر له بدراهم كثيرة» [117]. جاء أيضا أن الفرزدق دخل «على سليمان بن عبدالملك وسليمان ولي عهد ونصيب عنده، فقال سليمان: أنشدنا يا أبا فراس، وأراد أن ينشده بعض ما امتدحه به فأنشده: (الطويل)

وركب كأنّ الريحَ تطلبُ عندهمُ
لها ترةً من جذبها بالعصائب [118]
يَعضونَ أطرافَ العصيّ كأنها
تُخرّمُ بالأطراف شَوكَ العقارب [119]

سَـــروا يَخْـــبطونَ الليلَ وهي تَلُفــهمْ
على شُعَبِ الأكْوارِ من كلِّ جانبِ[٢٠]
إذا مـــا رأوا نارا يقـــولون ليتــهـــا
وقد خَصِـرتْ أيديهمْ نارُ غالبِ[٢١]

فغضب سليمان فأقبل على نصيب فقال: أنشد مولاك يا نصيب، فأنشده: (الطويل)

أقـــول لركب صـادرين لقيـتــهـم
قِـفـا ذات أوشـال ومـولاك قـارب
قِـفـوا خبـروني عن سليمـان إنني
لمعـــروفـــه من أهل ودّان طالب
فعـــاجـــوا فـأثنوا بالذي أنت أهله
ولو سكتـوا أثنت عليك الحـقـائبُ

فقال له سليمان: أحسنت وأمر له بصلة، ولم يصل الفرزدق[٢٢].

لكن ما وجه استحسان سليمان؟ ألحسن إنشاد نصيب الأبيات وهذا ما لم يوفق فيه الفرزدق؟ أم لحسن اختياره الأبيات التي أنشدها؟ وأظن ان سليمان لم يستحسن ما قاله الفرزدق لكونه لم يحسن إنشاد الأبيات، لا لكونه لم يحسن اختيارها، لأن المتأمل في الأبيات التي ذكرها الفرزدق يجدها تحوي معاني أحسن وأجود من أبيات صاحبه نصيب.

دور الإنشاد بالنسبة إلى الشعر

يقوم الإنشاد بدور مهم بالنسبة إلى الشعر، إذ يقوم اعوجاجه ويوضح خلله كما في هذا النص «وأما قول خلف: (الطويل)

وبعض قريض القوم أولاد علة

فإنه يقول: إذا كان الشعر مستكرها وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة»[٢٣]. كما يقام به الوزن ويخرج بالشعر عن حد الخبر، «وما الفرق بين أن ينشد الرجل:

أتعرف رسما كاطراد المذاهب

مترسلا أو يرفع بها صوته مرتجلا، وإنما جعلت العرب الشعر موزونا لمد الصوت به والدندنة، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور[٢٤]. كما يزيد النص الشعري - أبياتا من القصيدة أو كلها - رونقا وجمالا فيكون الإقبال على تلقيه أكثر نظرا لما للإنشاد من جذب لسمع المتلقي «والعناية الفائقة بالصوت وبالمميزات الصوتية للغة قد جعل هو

الآخر للإنشاد العربي صفات مميزة تدعم شخصيته وتقوي كيانه. إن الإمساك بالبعد الصوتي إلى أقصاه، ثم تفجيره في بنية الكلام الشعري سوف يحصل نتائج غاية في الأهمية بالنسبة إلى التوصيل».

وللإنشاد تأثير خاص على المتلقي انطلاقا من كونه عملية ليست سهلة، فهو «موهبة لها شأنها الخطير في امتلاك أزمة الآذان وجذب أعنة الصدق والتسلط على ألباب المستمعين في المحافل الحافلة والمقامات المشهودة. يقول ابن حبوس في وصف قصائده: (الطويل)

إذا أنشدت كادت لفرط بيانها
تعيها القلوب قبل وعي المسامع [١٢٥]

هذا التأثير الذي يحمله الإنشاد صوب المتلقي هو حاصل سواء من خلال البيت أو البيتين أو الأبيات «عن المفضل الضبي قال: قدم الفرزدق فمر بمسجد بني أقيصر وعليه رجل ينشد قول لبيد: (الكامل)

وَجَلا السيولُ عن الطلولِ كأنها
زبرٌ تجدُّ متونَها أقلامُها [١٢٦]

«وأنت إذا نظرت من تعلم منه شيمة حسنة من الكهول والشيوخ الذين يشدوا من البلاغة في النظم والنثر وجدته إذا أنشدته شعرا حسنا إما شديد الحبوس مربد الوجه لشدة الاغتياظ، وإما باديا فيه يسير من الهزة، وظاهرا منه أنه يقمع نفسه ويمنعها تسريح العنان في الهزة لئلا يُسر بذلك المنشد ولا سيما إن كان الشعر له» [١٢٨].

وثمة ضوابط كانت تخضع لها عملية إنشاد الشعر فحين «ننشد الشعر نزيد من الضغط على المقاطع المنبورة، وبذلك نطيل زمن النطق بالبيت من الشعر، فالمرء عادة يستغرق في إنشاده بيتا من البحر الطويل ما يقرب من عشر ثوان في حين اذا قرأه كما يقرأ النثر ينقص هذا الزمن إلى ما يقرب من ثلثه أو نصفه، ويظهر طول المقطع المنبور في الشعر عنه في النثر بصورة أوضح إذا اشتمل على حرف مد» [١٢٩]. وقد كان المنشد يستند إلى «أسهل الأساليب البديعة علوقا بالآذان وأقربها إلى الأنغام الشعبية العامة، وهي التضاد والطباق والمقابلة بين التعابير والمقاطع والسجع خصوصا، فإن السجعات كانت بمثابة محطات إنشائية يقف عندها المنشد والسامع فيستريحان ثم يتابعان طريقهما: الأول في الإلقاء والثاني في السماع والحفظ، وهناك أيضا طريقة لإقرار الإنشاد وهي تلك الترديدات والمراجعات والقوالب التعبيرية وما تجره أحيانا من أنواع التوقف الاستفهامي» [١٣٠].

ليست هناك اختلافات كثيرة بين العرب في طريقة مدّ الصوت والترنم به في الغناء والحداء

والإنشاد من خلال «إتباع القافية المطلقة مثلها من حروف المد واللين في حال الرفع والخفض، كانت مما ينون أو مما لا ينون، فإذا لم يقصدوا ذلك اختلفوا، فمنهم من يصنع كما يصنع في حال الغناء والترنم ليفصل بين الشعر والكلام المنثور وهم أهل الحجاز، ومنهم من ينون ما لا ينون، إذا وصل الإنشاد، أتى بنون خفيفة مكان الوصل، يفعل ذلك فصلا بين كل بيتين فينشد قول النابغة: (البسيط)

يا دار مية بالعلياء فالسند

منونا إلى آخر القصيدة لا يبالي بما فيه ألف ولام ولا بمضاف ولا بفعل ماض ولا مستقبل وهم ناس كثير (من بني تميم)، ومنهم من يجري القوافي مجراها، ولو لم تكن قوافي فيقف على المرفوع والمكسور موقفين، ويعوض المنصوب ألفا على كل حال، وهم أناس كثير من قيس وأسد»[١٣١]. و«حكي عن رؤبة أنه أنشد قصيدته القافية المقيدة منونة فرد ذلك الزجاجي وأنكره، وذكر أنه وهم السامع، وأن الوجه فيه أن من العرب من يزيد بعد كل قافية، إنْ «الخفيفة المكسورة إعلاما بانقضاء البيت فينشد: (الرجز)

وقاتم الأعماق خاوي المخترق إنْ
مشتبه الأعلام لماع الخفق إن

إلى آخر الأبيات

وإذا كان ما قبل حرف الروي ساكنا - وكانت لغة منشده الوقوف على المضموم والمكسور نقل الحركة. أنشد أعرابي من بني عبس قول ذي الرمة:

ولا زال مُنهلا بجَرعائك القطُر

والبيت كاملا:

ألا يا اسلمي يا دار مي على البلَى
ولا زال منهلا بجرعائك القطرُ[١٣٢]
بضم الطاء وإسكان الرّاء لما وقف...[١٣٣]

بعض أنواع الإنشاد

وقفت في هذا الباب على أنواع ذكرها سيبويه في كتابه «الكتاب» تحت عنوان هذا باب في وجوه القوافي في الإنشاد فقال» ...أما إذا ترنموا فإنهم يلحقون الألف والواو وما ينون وما لا ينون لأنهم أرادوا مد الصوت، وذلك قولهم وهو لامرئ القيس: (الطويل)

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ [١٣٤]

فإذا أنشدوا ولم يترنموا فعلى ثلاثة أوجه. أما أهل الحجاز فيدعون هذه القوافي، ما نون منها وما لم ينون، على حالها في الترنم ليفرقوا بينه وبين الكلام الذي لم يوضع للغناء. وأما ناس كثير من بني تميم فإنهم يبدلون مكان المدة النون فيما ينون وما لا ينون»[١٣٥].

الفرق بين الغناء والإنشاد

هناك من يجعل الغناء قرينا بالإنشاد، وهذا غير صحيح، فالفرق بينهما واضح، «فأما الإنشاد فكانت العرب تمد به أصواتها، وأما الغناء فكانت تزن به أشعارها، حتى يكون أحلى وأشهى لتلقي الأسماع...»[136].

وتزداد الفروق بين الإنشاد والغناء، إذ إن ما يتطلبه الإنشاد الصحيح والجيد لا يطابق ما يتطلبه الغناء، «فالغناء يتطلب نصا سهلا متوفرا على صفات حسية وعاطفية وغزلية معينة، والشاعر هو الذي ينشد شعره غالبا، وهي صفة مكملة للقدرة الشعرية، بينما يغنى الشعر من آخرين يمتلكون ميزات الغناء والتطريب. وغالبا ما تعتمد المقطعات والقصائد القصيرة في الغناء ولا يلتزم بذلك في الإنشاد، وكثير من النقاد القدماء والمعاصرين يشيرون إلى الغناء على أنه صنو الإنشاد أو هو عينه. وما أحسب إلا أنهم يتسامحون في ذلك للعلاقة الوثيقة بين الاثنين، ولكثرة الإشارات في المصنفات القديمة إلى الغناء في الشعر»[137]. «ولا يجوز أن يقال إذا أنشدوا الشعر وقالوه: فلان مغنٍ أو قد غنى... والفرق بين الشعر والغناء بيِّن، وقائل الشعر ومنشده بعيد من صفة المغني»[138].

واختلاف الغناء عن الإنشاد بين وواضح، «فالإنشاد غير الغناء حقيقة، لأن المغني غير الشاعر، على حين يكون المنشد هو الشاعر في كثير من الأحيان، ولأن إيقاع الغناء غير إيقاع الشعر وإنشاده...»[139].

وقد يتبادر إلى الذهن أن عملية قراءة الشعر وإنشاده لا تكاد تجد فروقا كبيرة بينهما، وهذا غير صحيح، فهناك فروق واضحة أيضا بين إنشاد الشعر وقراءته نطقا وتلاوة، فبعض الحروف عند قراءة الشعر تحافظ على صفتها الفيزيائية، لكنها تفقدها عند إنشاد الشعر وأيضا عند غنائه، «كما أن القراءة مهما اتسعت لن تستطيع أن تحل محل الإنشاد، أو أن تكون بديلا عنه، لأن الشعر يفقد بالقراءة الشيء الكثير ويفقد مثل ذلك بالإنشاد السيئ»[140].

ويبقى الإنشاد عنصرا «من عناصر الجمال في الشعر لا يقل أهمية عن أهمية ألفاظه ومعانيه، وقد عرف الجاهليون للإنشاد قدره فتنافسوا في إجادته، وتخيروا من أشعارهم أرقاها لتنشد على الملأ في المجامع والأسواق»[141] وفي النوادي وأفنية بلاطات الخلفاء والأمراء. «وكان بحق نوعا من الإنشاء الشفهي أو من التعبير الفني الذي كان يستند فيه الخطيب أو المنشد إلى عناصر حسية وخيالية وموسيقية تقره في الأذهان معتمدا أولا ذاكرته، ثم على تأثر الحاضرين»[142]. لم يشمل الإنشاد مرحلة معينة بقدر ما ظل حاضرا في كل المراحل، فكان لصيق النص الشعري إبان مرحلة الشعر الجاهلي على بساطته، واستمر مرتبطا به حتى ما بعد ذلك، تطلبه العامة والخاصة من الرواة العلماء والشعراء، وأكثرهم احتضانا له المتلقي / الممدوح في عصر بني أمية وبني العباس، وظلت مكانته تزداد بازدياد مكانة هذا المتلقي.

ويبقى أن نقول مع محمد المبارك: «إن الميزة الإنشادية على الرغم من ضعفها في العصور

المتأخرة تظل لصيقة الشعر الجيد، وما ضعف الإنشاد إلا بضعف الشعر..»[143].

الفصل الخامس: الغناء

يعد الغناء وسيلة من وسائل تلقي النص الشعري، وقد نبت نباته الأول ما قبل القرن الأول الهجري، ثم ازدهر فيما بعد أيما ازدهار في البيئة الحجازية أيام بني أمية، فتفنن فيه المتفننون، واستهوى أفئدة الشعراء والأدباء والظرفاء، ونال حظه من عناية الأمراء والخلفاء بما أفسحوا له من أمكنة في أفنية بلاطاتهم... وقد ازدادت شهرته في خلافة بني العباس، فلم يبق قلب من قلوب العامة أو الخاصة إلا واستهواه.

يفيد مصطلح الغناء لغة مد الصوت للتطريب به، «والغناء ممدود في الصوت»[144]، «والغين والنون والحرف المعتل أصلان صحيحان أحدهما يدل على الكفاية والآخر صوت... والأصل الآخر: الغناء من الصوت»[145]. «وغناء الصوت ممدود، غنى يغني غناء»[146]، ومن ذهب به إلى التطريب فهو من الغناء، الصوت ممدود، يقال غنى فلان يغني أغنية»[147]، «والغناء من الصوت ما طرب به»[148]، «والغناء في الصوت ممدود، غنى يغني أغنية وغناء»[149] و«غنى يغني تغنية، الرجل أخرج صوته وطرب به على أنغام وألحان تسر السامع»[150].

أما اصطلاحا فيفيد: الترنم والتطريب بالشعر «وقد غنى بالشعر وتغنى به.

وقال: (البسيط)

تغنَّ بالشعر إما كنت قائله
إن الغناء بهذا الشعر مضمار[151]

ويقال «غنى فلان الشعر ترنم به بالغناء وصوت»[152]، و«غنى: طرب بالكلام الموزون وغيره، وغنى فلان الشعر وبالشعر ترنم»[153]، ويقال «غنى الشاعر بشعره أنشده وترنم به»[154]. واعتبره الجوهري من السماع فقال: «والغناء بالكسر من السماع»[155]، وكذلك قال الزبيدي في تاج العروس [156]. أما ابن دريد في الجمهرة فقد شبهه بالحداء فقال: «والغناء مثل الحداء ممدود. وأنشد أبو زيد:

فَغَنِّها فهي لك الفداء
إن غناء الإبل الحداء[157]

علاقة الشعر بالغناء

يذكر بعض الدارسين أن علاقة الشعر بالغناء علاقة قديمة، كانت وظلت وما زالت، فمن غير الصواب إرجاعها إلى وقت قريب. يقول نجيب البهبيتي في هذا الصدد: «إن عهد اقتران الشعر بالغناء عهد بعيد عن الواقعية التي ينتمي إليها إحساس الأمم كلما تقدم بها عهد النضج النفسي، ولما كان الشعر في رأيي قديما هذا القدم، فإن ذلك العهد قديم أيضا لا يمكن

أن يقع في حدود المائة سنة السابقة للإسلام، وهي الفترة التي يقع فيها شعر شعراء الجاهلية المعروفين لنا جميعا»[١٥٨].

ارتبط الشعر بالغناء منذ مراحل مبكرة، ولقد كان طبيعيا أن يحصل ذلك نظرا إلى ما «بينهما من نسب وثيق، فهما يصدران من العاطفة ويعبران عنها. كما يلتقيان في البواعث ويتشابهان في الطبيعة الفنية. ففي الغناء موسيقى النغمات والألحان، وفي الشعر موسيقى الألفاظ والأوزان»[١٥٩]. وحينما يلتقيان يصدر عنهما صوت يلج السمع، فيخلب لباب القلب.

هذا الارتباط نجده أيضا في شعر شعوب أخرى كاليونان والرومان... «هذه الصلة الوثيقة بين الشعر والغناء قديمة لا في الشعر العربي وحده، ولكن عند اليونان والرومان والهند وفارس منذ أقدم العهود»[١٦٠].

وإذا كان الشاعر اليوناني قديما يؤلف شعره ويضع له موسيقاه فيشعر ويحس بضرورة الملاءمة بين الشعر والوزن، فإن الشاعر العربي كان يصنع هذا الأمر من دون البوح به، إذ كان ذلك جزءا منه، لأن طبيعة البيئة التي كان يعيش في مناخها، والحالة الاجتماعية التي كان يحيا في أجوائها، كانتا تحتمان عليه ذلك. وفي العهود الموالية تجدد اقتران هذا الغناء بالشعر وتلازمهما بعض الأحيان، ولعل علاقتهما قد توطدت بصورة أوضح في العصور التالية، حيث قامت مدرسة الغناء العربي معتمدة على فن القصيد حتى اكتمل نضجها على يد إسحاق الموصلي وابنه ومن جاء بعدهما، فكانت الأبيات تختار للغناء، كما كانت الأصوات يختار لها الأبيات.

ازدهار الشعر بتنوع الغناء

لم يخل الصدر الأول للإسلام في الفترة الإسلامية من الغناء، لكن أشد ما سيظهر ويعلو شأنه مع العصر الأموي، ففي الحجاز حيث نبغت فيه طبقات كثيرة من الرقيق ومن أبناء الموالي من الفرس والروم واليونان، وأيضا «كثر هؤلاء في مكة والمدينة والطائف، وتنقلوا في قصور الخلفاء والولاة والأمراء، وكان هناك في الغناء مذهب مكي ومذهب مدني، وكانت الشام تستدعي المغنين من الحجاز حتى نبغ فيها أبو كامل الغزيل، وكان يلزم الوليد كما لزمه عمر الوادي مغني الحجاز. وكان الوليد بن يزيد يطلب الجواري المغنيات...»[١٦١]، وكان مولعا بالغناء والشراب، وقد أورد الأصفهاني في كتاب الأغاني نصوصا عديدة تتحدث عن كلف وحب هذا الخليفة للغناء. وعرف ذلك عن غيره من الخلفاء ولكن بشكل قليل، بل ويفرد الأصفهاني عنوانا خاصا سماه «من الأشعار قالها عمر بن أبي ربيعة وغنى فيها المغنون»[١٦٢] ذكر من خلالها مجموعة من النصوص التي كانت تغنى.

في عصر بني أمية ازدهرت روضة الغناء وأخصبت بيئته وكثر عشاقه ولمَ لا وقد «وجد من ألوان التشجيع وبواعث النماء والقوة ما مكن له وهيأ له أسباب الذيوع والانتشار»[١٦٣].

ولعل من أهم الأغراض التي طبعت وازينت بزخرفه غرض الغزل فقد «كان شعر الغزل بألوانه ومختلف ما فيه من عواطف وانفعالات أثرا لهذه الحياة الخصبة في الحجاز، وكان فيضا من التعبير عن هذه النفوس المرحة المنتشية، وكان المادة التي تصب في تلك القوالب الموسيقية والنماذج الرائعة»[٦٤] من أصوات المغنين الذين عمرت بهم ديار الحجاز وقصورها وأفنيتها وحاراتها.

ازداد ازدهار فن الغناء أيما ازدهار في العصر العباسي، خصوصا في خلافة المعتضد بالله وابن المعتز وعبدالله بن ظاهر مع ازدياد الإقبال على الغناء وحب الترفيه عن النفس بما لذ وطاب من الألحان والأنغام، وكان هذا مطلب العامة والخاصة، وإن كان الخاصة هم أكثر من استفادوا من الإمكانات المتوافرة لديهم. وقد وصل الأمر إلى إن يلهج الناس به فيطلب الشعراء من هذا المغني أن يغني لهم بعض أبياتهم، ويطلب المغني من الشاعر أن ينظم له في المعاني الفلانية حتى يغنيها لفلان... وهكذا. «فهذا ابن سريج يطلب من أبي ربيعة شعرا ليغنيه، وهذا يطلب منه أن يصنع لحنا في شعر عمله، وجميلة تغني شعر الأحوص الذي يهواها، والأحوص يقول الشعر لتغنيه جميلة»[٦٥]. بل من الشعراء من كانوا يتسابقون إلى إحدى المغنيات ليسمعوا من غنائها «قال الأحوص يوما لمعبد: امض بنا إلى عقيلة حتى نتحدث إليها، ونسمع من غنائها وغناء جواريها. فمضينا فوجدنا على بابها معاذا الأنصاري ثم الزرقي وابن حائد النجاري فاستأذنوا عليها جميعا فأذنت لهم إلا الأحوص فإنها قالت: نحن غضاب على الأحوص»[٦٦]. إما لطول غيابه عن ارتياد بيتها كعادته وعادة باقي الشعراء، أو لأنه لم يصنع لها شعرا تغنيه. «وسمع سليمان بن عبدالملك متغنيا في عسكره، فقال اطلبوه فجاءوا به فقال: أعد ما تغنيت، فتغنى واحتفل...»[٦٧].

لم يسلم من تأثير الغناء بعض الخلفاء ممن عرفوا بورعهم، فقد روي «أن معاوية قال لعمرو: امض بنا إلى هذا الذي تشاغل باللهو وسعى في هدم مروته حتى ننعى عليه، أي نعيب عليه فعله، يريد عبدالله بن جعفر بن أبي طالب، فدخلا إليه وعنده سائب خَثِر وهو يلقي على جوار لعبدالله، فأمر عبدالله بتنحية الجواري لدخول معاوية وثبت سائب مكانه، وتنحى عبدالله عن سريره لمعاوية، فرفع معاوية عمرا فأجلسه إلى جانبه، ثم قال لعبدالله: أعد ما كنت فيه فأمر بالكراسي فألقيت وأخرج الجواري فتغنى سائب بقول قيس بن الخطيم... ورددة الجواري عليه فحرك معاوية يديه وتحرك في مجلسه ثم مد رجليه فجعل يضرب بهما وجه السرير، فقال له عمرو: اتئد يا أمير المؤمنين فإن الذي جئت لتنحاه أحسن منك حالا وأقل حركة، فقال معاوية: اسكت لا أبا لك فإن كل كريم طروب»[٦٨].

إن كان لشكل الغناء هذا التأثير في المتلقي / الممدوح والمتلقي/ الشاعر وغيرهما فإن تأثيره في النص الشعري كان أوضح وأجلى.

تأثير الغناء في الشعر

نشأت علاقة الصداقة بين الشاعر والمغني، وكان من آثار هذه العلاقة أن كان يطلب المغني من الشاعر أن يصنع شعرا في أوزان تجري على لحنه، والآخر أيضا يطلب من المغني أن يضع له لحنا على شعر معين، وهكذا كان عمر بن أبي ربيعة يصحب ابن سريج، بل إنهما كان يحجان معا، «قال عمر شعرا مرة ولم يلبث ابن سريج أن غناه غناء أوقف به ركب الحجاج حتى حبس الناس عن مناسكهم كما يذكر الأصفهاني، فكان أن بدأ الشعراء ينظمون للمغنين الشعر الرقيق والقصائد المطلقة السهلة العذبة الألفاظ الجميلة التراكيب، وهجر الشعراء أساليب الشعر القديمة إلى اللغة المألوفة في الحياة اليومية تحت تأثير الغناء وامتزاج العناصر واتصال الحضارات والثقافات، وأصبح الشعر بذلك أطوع أسلوبا وأكثر مرونة، وأقرب إلى اللغة المألوفة، فالسهولة والعذوبة والرشاقة كل ذلك شرطا أصبح أساسيا في الشعر الذي يلحن للغناء»[١٦٩].

وأحدث الغناء في أوزان القصيدة تحولا كبيرا، «فأصبحت أوزان القصيدة غالبا قصيرة، فهي إما من مجزوءات البحور أو من الأوزان الخفيفة غالبا كالرمل والمتقارب، وهذا الطابع نجده في شعر عمر بن أبي ربيعة، وشعر الوليد بن يزيد، وفي شعر الحجازيين وأصواتهم، ومال الكثير من الشعراء إلى التحريف في الأوزان وإلى التعديل فيها حتى تتلاءم مع اللحن والغناء الجديد ...»[١٧٠]، ولعل تنوع الأوزان في شعر ابن أبي ربيعة ظاهرة بينة، وهي من أثر ارتباط الشعر بالغناء، كما يذكر نجيب البهبيتي[١٧١]، والملاحظة نفسها يذكرها المعري في كتابه الفصول والغايات قائلا: «وتوجد هذه الأوزان القصار في أشعار المكيين والمدنيين كعمر بن أبي ربيعة ومن جرى مجراه كوضاح اليمن والعرجي، ويشاكلهم في ذلك عدي بن زيد لأنه من سكان المدر بالحيرة»[١٧٢].

لم يكن التغيير الذي طرأ على بعض أوزان الشعر بسبب الغناء شيئا جديدا، بقدر ما كان أمرا منتظرا، خصوصا في تلك البيئة الحجازية التي كان الغناء فيها منتشرا انتشارا واسعا، وكانت دائرة تلقيه تشمل شريحة واسعة من المتلقين.

لا ينظر الدارسون جميعا إلى تأثير الغناء في الشعر نظرة تحمل سمات السلبية فقط من جانب ما أحدثه، فبعضهم يرى أن الغناء كان له دور بارز بالنسبة إلى الشعر، إذ كانت وظيفته بالنسبة إليه كوظيفة المقود بالنسبة للسيارة «كما قيل مقود الشعر الغناء»[١٧٣]، كما كان حلته، «والغناء حلة الشعر إن لم يلبسها طويت»[١٧٤].

كما كان للغناء دور في اكتشاف الشاعر الوزن المناسب لقصيدته، «ذكر عن أبي الطيب أن متشرفا تشرف عليه وهو يصنع قصيدته... وهو يتغنى ويصنع، فإذا توقف بعض التوقف رجع بالإنشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها»[١٧٥]. وبالغناء أيضا استطاع الشاعر أن

يكتشف عيوب قوافيه، وبه كان يزن شعره فكان يقال «كانت العرب تغني النصب وتمد أصواتها بالنشيد وتزن الشعر بالغناء فكان حسان بن ثابت يوصي بذلك غيره من الشعراء، نظرا إلى أهميته بالنسبة إلى الشعر، يقول»[١٧٦]: (البسيط)

تَغَنَّ في كُلِّ شعرٍ أنت قائلُه
إنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مضمارُ[١٧٧]
يميزُ مكفأهُ عنهُ ويعزلُه
كما تميزُ خبثَ الفضةِ النارُ[١٧٨]

وقصة النابغة الذبياني التي ذكرها النقاد في كثير من كتب النقد تحكي عن تنبهه إلى عيب في شعره حينما قامت قينات يغنين شعره فأبرزن عيبه بعد مدهن الصوت بالغناء. «وسواء تغنى النابغة بشعره أم غنته قينة، فالمهم أن مد الصوت في الغناء بحركات الكسر والضم في الروي هو الذي نبهه، كما نبه أهل الحجاز إلى هذا العيب»[١٧٩]. ويبقى تأثير الغناء متعديا لما ذكرت من خلال جوانب عديدة لا يسمح المبحث لتوسيع القول فيها.

بعض أنواع الغناء

عرفت العرب الغناء قديما وكان غناؤها على ثلاثة أوجه كما يقول ابن رشيق: «النصب والسناد والهزج، فأما النصب فغناء الركبان، والفتيان، قال إسحاق الموصلي: وهو الذي يقال له المراثي وهو الغناء الجنابي اشتقه رجل من كلب، يقال له جناب بن عبدالله بن هبل فنسب إليه، ومنه كان أصل الحداء كله. وكله يخرج من أصل الطويل في العروض، وأما السناد فالثقيل ذو الترجيع، الكثير النغمات والنبرات، وهو على ست طرائق: الثقيل الأول وخفيفه، والثقيل الثاني وخفيفه والرمل وخفيفه. وأما الهزج فالخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدف والمزمار، فيطرب ويستخف الحليم، قال إسحاق: هكذا كان غناء العرب حتى جاء الله بالإسلام، وفتح العراق وجلب الغناء الرقيق من فارس والروم، فغنوا الغناء المجزأ المؤلف بالفارسية والرومية وغنوا جميعا بالعيدان والطنابير»[١٨٠]. ويذكر فضل بن عمار العماري أنه ثمة نوعان من الغناء «غناء بدوي وهو الذي كان يستعين بالعصا التي بوساطتها يضبط المغني إيقاع الأبيات. وغناء الحاضرة: وهو غناء استعملت فيه أدوات موسيقية بدائية»[١٨١]، من نوع «البربط والطنبور والعود»[١٨٢].

وقد ورد ذكر هذه الأنواع على لسان الشعراء، من ذلك قول أحدهم: (الطويل)

ومُستق سينين وونٍ وبربط
يجاوبه صنج إذا ما ترنما[١٨٣]

وقول آخر: (الرمل)

وطنابير حسان صوتها
عند صنج كلما مسَّ أرن[١٨٤]

كما وردت أسماء أخرى في شعر شعراء آخرين، ومع أن العرب - يقول فضل بن عمار العماري - «عرفوا مثل هذه الأدوات كما تدل عليه تلك الأبيات، فإنه يبدو أنهم لم يستخدموها في الغناء بالشعر لذاتها، ولقد نص ابن خلدون صراحة على ذلك من أن الغناء بالشعر عند العرب كان هو الغناء البدوي، وقد حصل فيه من التغييرات بفضل عوامل. يقول في هذا الصدد في نص طويل من «المقدمة»: «وربما ناسبوا في غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة.. وكانوا يسمونه السناد، وكان أكثر ما يكون منهم في غنائهم في الخفيف الذي يرقص عليه، ويمشي بالدف والمزمار، فيطرب ويستخف الحلوم، وكانوا يسمون هذا الهزج، وهذا البسيط كله من التلاحين، هو من أوائلها ولا يبعد أن تتفطن له الطباع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع.

ولم يزل هذا شأن العرب في بداوتهم وجاهليتهم، فلما جاء الإسلام واستولوا على ممالك الدنيا، وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه، وكانوا من البداوة والفظاظة على الحال التي عرفت لهم، مع غضارة الدين وشدته في ترك أحوال الفراغ وما ليس بنافع في دين ولا معاش، فهجروا ذلك شيئا ما، ولم يكن الملذوذ عندهم إلا ترجيع القراءة والترنم بالشعر الذي هو ديدنهم ومذهبهم، فلما جاء الترف وغلب عليهم الرفه بما حصل لهم من غنائم الأمم صاروا إلى نضارة العيش ورقة الحاشية واستحلاء الفراغ، وافترق المغنون من الفرس والروم فوقعوا إلى الحجاز وصاروا موالي للعرب وغنوا جميعا بالعيدان والطنابير والمعازف والزمامير، وسمع العرب تلحينهم للأصوات، ولحنوا عليها أشعارهم، وظهر بالمدينة نشيط الفارسي، وطويس وسائب وحائر مولى عبدالله بن جعفر، فسمعوا شعر العرب ولحنوه وأجادوا فيه، وطار لهم ذكر، ثم أخذ عنهم معبد وطبقته وابن سريج وأنظاره. وما زالت صناعة العرب تتدرج إلى أن كملت أيام بني العباس عند إبراهيم بن المهدي، وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق وابنه حماد، وكان من ذلك في دولتهم ببغداد ما تبعه الحديث بعده به وبمجالسه لهذا العهد وأمعنوا في اللهو واللعب»[185].

بقيت القصيدة تتلقى عبر وسائل وأشكال التلقي هذه طيلة مراحل الأدب العربي، ولم ينقطع تواصلها وعلاقتها بها، وحتى اليوم ما زالت علاقتها بهذه الوسائل والأشكال متصلة وقائمة على رغم الفتور الذي يصيبها بين الفينة والأخرى. كما لم تستقل مرحلة من مراحل تطور القصيدة القديمة وازدهارها بوجود وسيلة دون أخرى، ولا بسيادة وسيلة على باقي الوسائل، ولعل من أسباب ذلك أولا: تنوع شريحة المتلقين داخل كل مرحلة، وثانيا: إرادة دفينة في المبدع / الشاعر لتلبية رغبات شريحة المتلقين كلها.

هوامش البحث

1 الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة مصطفى الحلبي وأولاده، مصر سنة ١٣٥٦ هـ/ ١٩٣٨م، ج (١) ص ٣٦/٣٧.

2 الجمحي، طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة دار المعارف / القاهرة ص ٢٢.

3 المرجع السابق نفسه.

4 الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة من دون ذكر تاريخ الطبع، ج (٩)، ص ٢٧١.

5 ابن فارس، مقاييس اللغة، تح عبدالسلام محمد هارون مطبعة مصطفى الحلبي، وأولاده / مصر، ط (٢)، سنة ١٣٩٠هـ/ ١٩٧٠م، ج (٥)، ص ٦٩/٧٨.

6 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ج (١)، ص ١٢٨.

7 الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح مجموعة من المؤلفين، مراجعة مصطفى حجازي، دار إحياء التراث العربي، بيروت / لبنان ج (١)، ص ٣٦٤.

8 التهانوي، كشاف اصطلاحات الفنون، دار قهرمان، استنبول سنة ١٩٨٤م، ج (٣)، ص ١١٥٨.

9 بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان سنة ١٩٨٣م، ص ٧٢٢.

10 سورة مريم، الآية ٦٤.

11 لسان العرب، ج (١)، ص ١٢٩/ ١٣٠.

12 حسن سعيد الكرمي، الهادي إلى لغة العرب، دار لبنان للطباعة والنشر بيروت، ط(١)، سنة ١٤١١هـ/ ١٩٩١م، ج (٣)، ص ٤٨٨.

13 المعجم الوسيط، إخراج: مجموعة من المؤلفين، إشراف عبدالسلام هارون، مطبعة مصر سنة ١٣٨٠هـ/ ١٩٦٠م، ج (١١)، ص ٧٢٩.

14 الهادي إلى لغة العرب، ج (٢)، ص ٤٨٨.

15 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، طبعة سنة ١٩٧٧، ج (١)، ص ٨٩.

16 أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الكتب المصرية، سنة ١٩٢٧م/ ١٩٦١م، ج (١٢) ص ١٧٩.

17 ابن عبد ربه، العقد الفريد، شرح وضبط مجموعة من المؤلفين، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط (٣)، سنة ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م، ج (٢) ص ٩٢.

18 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ط٢، سنة ١٤١٤هـ/ ١٩٩٤م، ج (١)، ص ٦١.

19 نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري الشركة الجديدة، دار الثقافة - من دون ذكر تاريخ الطبعة، ص٥١.

20 الحيوان، ج (١)، ص ٣٥.

21 تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص ٢٠٢.

22 المرجع نفسه.

23 الأغاني، ج (١٢)، ص ١١٥.

24 الحيوان، ج (١)، ص ٤١.

25 عز الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مجلد (١)، سنة ١٤١٠هـ/ ١٩٩٠م، ص ١٢.

26 إبراهيم رماني، الشعر الحديث، مسالة القراءة، مجلة فصول، ع (٢)، مجلد (١٥)، سنة ١٩٩٦، ص ١٣٢.

27 المرجع نفسه.

28 المراجع نفسه.

29 فضل بن عمار العماري، الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، مكتبة التوبة / الرياض - السعودية - بدون ذكر تاريخ الطبعة - ص ١٢.

30 معجم مقاييس اللغة، ج (٢)، ص ٤٥٢.

31 الزمخشري: أساس البلاغة، تح: مزيد نعيم، شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، ط (١) سنة ١٩٩٨، ص ٣٢٨.

32 كشاف اصطلاحات الفنون، ج (٣)، ص ١٠٢.

33 الخليل بن أحمد، كتاب العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت - لبنان ط (١) سنة ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م، ج (٨)، ص ٣١٣.

34 تهذيب اللغة، ج (١٥)، ص ٣١٣.

35 المصدر نفسه.

36 ابن عباد، المحيط في اللغة، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة عالم الكتب، ط (١)، سنة ١٤١٤هـ/١٩٩٤م، ج (١٠)، ص ٣٠٢.

37 الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبدالغفور، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، ج (٦)، ص٢٣٦٤.

38 لسان العرب مادة / روى.

39 عزيزة المكيسي، المصطلحات النقدية والبلاغية في كتاب عيار الشعر لابن طباطبا رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا - الماجستير - كلية الآداب فاس، مسجلة تحت رقم ٨٨/١١٣، ج (١)، ص ١٨٣.

40 ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحديد محمد زغلول سلام وطه الحاجري، المكتبة التجارية الكبرى / القاهرة، سنة ١٩٥٦، ص ٤.

41 المصدر نفسه، ص١٢٤.

42 لسان العرب، مادة روى.

43 ديوان ذي الرمة شرح الإمام أبي أحمد بن حاتم الباهلي تح: عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، ط (٣)، ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، ج (١)، ص ٣٨٢.

44 المرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق محمد بجاوي، طبعة دار نهضة مصر، سنة ١٩٦٥م، ص ٢٨٤/٢٨٥.

45 ديوان جرير، شرح وضبط إليا الحاوي، الشركة العالمية للكتاب، ط (٢)، ١٩٩٥، ص ٢٢١.

46 الأغاني، ج (٨)، ص ٦١.

47 المصدر نفسه، ج (١٢)، ص ١٥٩/١٦٠.

48 شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، تح محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الأندلس بيروت لبنان، ط(٤)، سنة ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م، ص ٩٤.

49 الأغاني، ج (١)، ص ٨٢.

50 المصدر نفسه، ج (١)، ص ٣٦٢-٣٦٣ وج (٧)، ص ١٢٠/١٣١.

51 محمد رشيد زويتن، جهود الرواة العلماء في النقد خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا - الماجستير - كلية الآداب / فاس، ص: ١٥/١.

52 عبدالحميد الشلقاني، الأعراب الرواة، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس (٢) سنة ١٣٩١هـ/١٩٨٢م، ص ١٧-١٨.
53 جهود الرواة العلماء في النقد خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين، ص ١-١٥.
54 المرجع نفسه.
55 الأعراب الرواة، ص ٢٩.
56 المرجع نفسه، ص ٣٠.
57 أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠م/١٩٧٤م، ج(٢٠)، ص ٢١٢.
58 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق وتقديم محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط (٣)، سنة ١٩٨٦م، ص٢٧.
59 ديوان كثيّر عزة، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، سنة ١٣٩١هـ/١٩٧١م (في الديوان وردت كلمة «وملكتني» عوض «وسبيتني» كما هي في النص الذي وجدته في فهرس أشعار لغير كثير أو مختلطة).
60 العمدة، ج (٢)، ص ٧٥٢-٧٥٣.
61 محمد طه الحاجري، في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، (العصر الجاهلي والقرن الأول الإسلامي) دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت / لبنان، سنة ١٩٨٢م، ص٢٧.
62 العمدة، ج (١)، ص ٣٦٢/٣٦٣.
63 المصدر نفسه، ج (١)، ص ٩٠.
64 أبو زيد القرشي، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، دار القلم ط(٢)، سنة ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ج (١)، ص٢٠٢.
65 الأغاني ج(٤)، ص ٩٤.
66 الموشح، ص ١٩١.
67 المصدر نفسه، ص٢٥٢.
68 نفسه ٢٣٥.
69 آمنة بنمسرية، نصوص النقد الأدبي عند حاتم السجستاني (جمع وتوثيق وتصنيف ودراسة) رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا - الماجستير - كلية الآداب والعلوم الإنسانية / فاس، سنة ١٩٩٨/١٩٩٩، ص٥٦٤.
70 أبو هلال العسكري: الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق إبراهيم محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي وشركاؤه - بدون ذكر تاريخ الطبعة - ص٩.
71 ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تح أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، بغداد ١٩٦٧م، ص ٢٥٠.
72 الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي - مصر ط (٢)، سنة ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م، ج (٤)، ص٢٤.
73 توفيق الزيدي مفهوم الأدبية في التراث النقدي، مطبعة سيراس / تونس ١٩٨٥، ص ٧٨/٧٩.
74 عيار الشعر، ص(٩/١٠).
75 المصدر نفسه.
76 مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص٨٠.
77 ديوان الأخطل، شرح راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (١)، سنة ١٤١٣هـ/١٩٩٢م، ص٢٣٤.
78 الديوان نفسه، ص٢٢٥.

79 شرح ديوان جرير، ضبط وشرح إليا الحاوي، الشركة العامة للكتاب، ط(٢)، سنة ١٩٩٥م، ص ٥٤٣.
80 الموشح، ص ١٤٠/١٤١.
81 الأعراب الرواة، ص٢٣.
82 المرجع نفسه، ص ٢٣/٢٤.
83 شرح ديوان جرير، ص٨٩.
84 الديوان نفسه، ص٩٧.
85 الأغاني، ج (٦)، ص٨٥.
86 كتاب العين، ج (١)، ص٢٤٨.
87 تهذيب اللغة، ج (٢)، ص١٢٢.
88 لسان العرب مجلد (٨)، ص ١٦٣.
89 كتاب العين، ج (١)، ص٢٤٨.
90 محيط المحيط، ص ٤٢٨.
91 الهادي إلى لغة العرب، ج (٢)، ص٢٨٦.
92 المعجم الوسيط، ص٤٥٢.
93 محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط (١)، سنة ١٩٩٩م، ص١٢٣.
94 العمدة، ج (١)، ص٢٤٦.
95 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٢٢/١٢٣.
96 مولاي إسماعيل بحاري، نقد الشعر ومفهوم التلقي من القرن (٣) والقرن (٥) الهجريين، رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا، كلية الآداب والعلوم الإنسانية/الرباط، ص ٨٩.
97 استقبال النص عند العرب، ص١٠٩.
98 عبدالعزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ص٤١٢.
99 أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، نشر مكتبة القدس / القاهرة، سنة ١٣٥٢، ج(١) ص٢٤٥-٢٥٥.
100 جمهرة أشعار العرب، ج (١)، ص١٦٥-١٦٦.
101 البيان والتبيين، ج (٢)، ص١١٧.
102 يوسف حسين بكار، بناء القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٣٧٩هـ، ص٣١٣/٣١٤.
103 جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ج (١)، ص ٣١.
104 مقاييس اللغة / نشد.
105 لسان العرب / نشد.
106 المصدر نفسه.
107 المصدر نفسه.
108 أشارت لهذين المعنيين عزيزة المكينسي في رسالتها الجامعية «المصطلحات النقدية والبلاغية في كتاب عيار الشعر» رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا - الماجستير - كلية الآداب / فاس.
109 أشار لهذين المعنيين محمد أزهري في رسالته الجامعية «المصطلح النقدي في تراث أبي بكر الصولي»

رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا - الماجستير - كلية الآداب / فاس ١٩٨٩-١٩٩٠.

110 عزيزة المكينسي، المصطلحات النقدية والبلاغة في كتاب عيار الشعر، ج (١١)، ص ١٤٠.

111 عيار الشعر، ص٣٦.

112 محمد الأزهري، المصطلح النقدي في تراث أبي بكر الصولي، ج (١١)، ص٤٠٢.

113 أخبار البحتري للصولي، تحقيق، صالح الأشتر دار الفكر / دمشق، سنة ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م، ط (٢)، ص١٧٩-١٨٠.

114 أخبار البحتري للصولي، ص١٨٠.

115 أخبار أبي تمام للصولي، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ص١٧٨.

116 استقبال الشعر عند العرب، ص١١٨.

117 أخبار أبي تمام للصولي، ص١٤٤.

118 ديوان الفرزدق، شرح وتقديم حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (١)، سنة ١٤١٢هـ/١٩٩٦م، ج (١)، ص٤١.

119 الديوان نفسه.

120 الديوان نفسه ص٤٢.

121 الديوان نفسه.

122 الشعر والشعراء، ج (١)، ص٤١٧-٤١٨.

123 البيان والتبيين، ج (١)، ص٦٦-٦٧.

124 العقد الفريد، ج (٦)، ص٧.

125 المصدر نفسه.

126 ديوان لبيد، دار صادر، ص١٦٥.

127 الأغاني، ج (١٥)، ص٣٧١.

128 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص١٢٦.

129 إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة بالزيتون، ١٩٧٢، ص١٦٨.

130 فؤاد افرام البستاني، الشعر الجاهلي نشأته، فنونه، صفاته مع محاولة في تحديد الشعر عامة، مطبعة الكاثوليكية، بيروت ط (٢)، سنة ١٩٦٣، ج (١)، ص١٢.

131 العمدة، ج (١١)، ص١٠٨٥.

132 ديوان ذي الرمة، ج (١) ص٥٥٩ - في الديوان وجدت الطاء مسكونة والراء مضمومة.

133 العمدة، ج (١١)، ص١٠٨٧.

134 ديوان امرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل، ص٨.

135 سيبويه، الكتاب، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب بيروت - لبنان، سنة ١٢٩٥هـ/١٩٧٥م، ج (٤)، ص٢٠٤-٢٠٧.

136 الموشح، ص٤٧.

137 استقبال النص عند العرب، ص١٢٠.

138 الرازي، كتاب الزينة، تح: حسين بن فيض الله الهمداني، دار الكتاب العربي مصر سنة ١٩٥٧، ص١٢٥.

139 الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، ص٧٧.
140 استقبال النص عند العرب، ص ١٢٣.
141 المرجع نفسه ص١٢٣-١٢٤.
142 الشعر الجاهلي، نشأته وفنونه وصفاته، ص١٢.
143 استقبال النص عند العرب، ص١٢٤.
144 لسان العرب / غنى.
145 مقاييس اللغة ج (٤)، ص٣٩٨.
146 ابن دريد، جمهرة اللغة، دار صادر/ بيروت، ج (٢)، ص١٥٢.
147 تهذيب اللغة، ج (٨)، ص٢٠١.
148 لسان العرب / غنى.
149 المحيط في اللغة، ج (٥)، ص١٢٥.
150 الهادي إلى لغة العرب، ج (٣)، ص٣٥٤.
151 لسان العرب/ غنى.
152 محيط المحيط، ص٦٨٨.
153 المعجم الوسيط، ج (٢)، ص٦٧١.
154 الهادي إلى لغة العرب، ج (٣)، ص٣٥٤.
155 الصحاح / غنى.
156 تاج العروس، ج (٦)، ص٢٤٤٩.
157 جمهرة اللغة، ج (٣)، ص١٥٣.
158 تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص٩٢.
159 سعد إسماعيل شلبي، الأصول الفنية للشعر الجاهلي مكتبة غريب، الفجالة ط(٢)، بدون ذكر تاريخها ص١٠٩.
160 حسين أحمد الكبير، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث (من ١٨٨١ إلى ١٩٣٨) دار الفكر، ص١.
161 عبدالمنعم خفاجي، القصيدة العربية بين التطور والتجديد، دار الجيل بيروت - لبنان، ط(١)، سنة ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، ص٩٠-٩١.
162 الأغاني، ج (١)، ص٧٩.
163 القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص٩١.
164 تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص١٤١.
165 المبرد، الكامل في اللغة والأدب، مكتبة المعارف بيروت / لبنان ج (١)، ص (٢٩٤).
166 المصدر نفسه، ص٢٩٢.
167 نفسه.
168 نفسه.
169 القصيدة العربية بين التطور والتجديد، ص٩٥.
170 المرجع نفسه.
171 تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري، ص١٤٦.
172 المعري، الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، ضبطه وفسره محمود حسن زناتي، المكتب التجاري

للطباعة والنشر، بيروت، ج (١)، بدون ذكر تاريخ الطبعة، ص٢١٢.

173 العمدة، ج (١)، ص٢٨١.

174 المصدر نفسه، ج (١)، ص١٠٨.

175 نفسه، ج (١)، ص٢٨١.

176 نفسه.

177 ديوان حسان بن ثابت، تح سيد حنفي حسنين، دار المعارف - القاهرة، ص٢٨٠ - سبق ورود هذا البيت في ص٩٨ في نفس المبحث عن لسان العرب، وأظن أنه للشاعر نفسه وهو حسان ولكن برواية أخرى.

178 الديوان نفسه.

179 محمود عباس عبدالواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي - دراسة مقارنة - دار الفكر العربي، ط (١)، سنة ١٤١٧هـ/١٩٩٦م، ص١١٩.

180 العمدة، ج (٢)، ص١٠٨٨.

181 الشعر والغناء في ضوء نظرية الرواية الشفوية، ص١١٢.

182 المرجع نفسه، ص١١٣/١١٤.

183 شرح ديوان الأعشى، ميمون بن قيس، قدم له ووضع هوامشه، حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط (١)، سنة ١٤١٢هـ/١٩٩٢م، ص٣٣٤.

184 الديوان نفسه، ص٣٥٦.

185 ابن خلدون، المقدمة مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت، سنة ١٩٦٧، مجلد (١)، ص٧٦٥-٧٦٦.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

قراءة في تجربة الشاعر عبدالعزيز المقالح

الملامح السردية في شعره

(مقاربة نقدية في الملامح الحكائية والحوارية والسردية والقصصية والدرامية في شعر الشاعر العربي اليمني الدكتور عبدالعزيز المقالح)

د. محمود جابر عباس(*)

الملامح السردية للقصيدة الجديدة: ارتفاع درجة الكثافة الشعرية والدلالية

تثير القصيدة الجديدة وعناصرها وتشكيلاتها وأنماطها العديد من الأسئلة المتعلقة بانفتاحها وإنجازاتها وتأويلها، وطبيعة استجاباتها لذائقة العصر ومشكلاته وقضاياه، وما يستدعيه تنوع بناها ونماذجها ومظهرها التوزيعي والخطي.

وقد حظيت وجهات النظر التي تتناول الأساليب القصصية والسردية والدرامية، وحول انفتاحها حول ما يجاورها من الفنون النثرية الجديدة (كالقص والسرد والدراما والمسرح) أو الفنون الجميلة (كالرسم والموسيقى والسينما والكولاج والتقطيع) بأقل نصيب من القراءات النقدية، وفحص مكوناتها الأسلوبية والدلالية والجمالية التي تسمح بتعدد القراءات والتأويل وإتاحة الفرصة لمدارسة وتقصي وتأمل تشكيلات وأبنية وأنماط النصوص النهائية وتشخيص إفادتها وتوظيفها لعناصر ومعطيات هذه الفنون التي شغلت الباحثين والدارسين منذ أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد، وتقسيمه الثلاثي (الملحمي والدرامي والغنائي)، إلى ظهور مسألة «الأجناس الأدبية» أو «الأنواع الأدبية» بمفاهيمها وإجراءاتها التقليدية والحداثية، وقد

(*) أستاذ النقد والأدب الحديث المشارك - كلية التربية المكلا - قسم اللغة العربية - جامعة حضرموت - اليمن.

وصلت هذه الإشكالية عند الناقد الفرنسي «جيرار جينيت» إلى حد أن تفقد هذه الأجناس ارتباطها الأصلي بخصوصية الجنس الأدبي الأصل في كتابه «مدخل لجامع النص» الذي ينصب على رفع الحواجز والحدود بين هذه الأنواع، ومنها القصيدة الشعرية الجديدة التي يتضح مدى إفادتها من هذه الأنواع بشكل عام، والدراما على وجه الخصوص.

وقد حققت القصيدة العربية الجديدة (قصيدة التفعيلة) جملة من الوظائف الإيصالية والالتقاطية والتأويلية والتعبيرية والبنائية عبر أشكال عديدة من الانزياحات الموقعية، والخروق الدلالية، والتفاعلات الكلية بين الملامح والدلالة والرؤيا والتعبير، والذي أعانها على تحقيق أعلى درجات الشعرية. وتعكس علاقة تعدد البنيات والأصوات والمستويات اللغوية التي تستجيب للمؤشرات السياقية والنسقية والتركيبية التي تقيمها القصيدة بين دوراتها أو حركاتها أو مقاطعها لتثوير مختلف وسائل الطاقات التعبيرية الجديدة، وتنويعاتها النصية، وأساليبها الأدائية المختلفة التي احتلت موقع الصدارة في تنويع التقنيات الشعرية وأساليب البناء وطرائق التركيب الفني فيها، والتي اقتضت أيضا التأثير في بعض الظواهر والخصائص الفنية للقصيدة الجديدة عبر كليتها وشموليتها ووحداتها النصية والمعجمية والدلالية، من أجل خلق الفاعلية والحركية والديناميةالتي تلعب دورا أساسيا في توفير مختلف البنى والتنوع والأنماط والأصناف الشعرية الجديدة التي توغلت بعيدا في مجال التحديث والتجريب، وإن بقيت هذه القصيدة محافظة على هيكليتها الشعرية، وهندستها ومعمارية بنيتها الداخلية.

وإذا كان المفهوم الشعري الكلاسيكي محورا حول البيت (بشطريه الاثنين)، وكانت القصيدة بالنتيجة عبارة عن هذا التراكم المطرد للأبيات والعناصر الشعرية التي تنغلق عليها - كما يقول د. كمال خيربك - فإن القصيدة العربية الحديثة تجلت فيها خصوصية وبنائية الفكرة والانطباع الشعري، «أي بتنوع من البنى التعبيرية. هذا يعني أننا محملون في إطار التحويل الشعري المعاصر على أن نعترف بتعددية الأنماط الشعرية، وبالنتيجة بتعددية واسعة من نماذج (البنى) بحسب اختلاف مفهومات الشعراء، والمراحل التي تؤثر في التطور التجريبي لكل منهم»(1). ومن هنا ولد العديد من الأشكال الشعرية الجديدة والتصنيفات البنائية التي نضجت وتكونت سماتها ومكوناتها ومعانيها ومدلولاتها وتأويلاتها عبر الأساليب الشعرية الجديدة والتقنيات التعبيرية المستحدثة، وتعدد الأصوات والشخصيات واصطناع الضمائر العديد والأقنعة والرموز والأساطير وتداخل الأزمنة وارتفاع درجة الكثافة الشعرية، والتركيز اللغوي، والاقتصاد في الألفاظ، مما أفضى إلى ظهور أنماط متوالية من التحويلات البنائية في هذه القصيدة، واتساعها لكثير من العناصر الموضوعية والقصصية والدرامية والملحمية والسردية، واكتسبت القصيدة بها ملامح جديدة، وغنى وتنوعا واتساعا في التعبير والرؤيا من خلال إفادتها وتوظيفها لعناصر هذه الفنون (كالقصة والمسرحية والدراما)، ولذلك «لم يكن

غريبا أن تنفتح هذه القصيدة في عصرنا على الكثير من سمات الأجناس الأدبية الأخرى، وتصهر داخل كيانها الكثير من هذه العناصر والملامح من دون أن يجعلها ذلك تفقد ارتباطها الأصلي بخصوصية الجنس الأدبي الأصلي، وظهور تقسيمات فرعية اصطلحنا عليها بـ «الأصناف» الأدبية المنبثقة من الجنس الأدبي نفسه. إذ يكشف الجنس الأدبي الواحد عن قدرة لتوليد مجموعة كبيرة من الأصناف الفرعية تلبية لحاجات التطور الاجتماعي والثقافي في كل عصر»[2]، على الرغم من هضمها الكثير من سمات الدرامية والملحمية كتعدد الأصوات والصراع والتوتر والحوار، وتنوع التجارب والرؤى، بما يجعلها تمتلك بنية شعرية حية ونامية وحركية ومعقدة في آن واحد.

وبهذه النقلة النوعية المتميزة قفزت القصيدة العربية الجديدة إلى مرحلة تعبيرية وأدائية ودلالية وبنائية تواشجت مع تغيير الذائقة الشعرية العربية التي سمحت بظهور شكل شعري جديد لا يعيش على الهامش الشعري التقليدي بل يعيش داخل التجربة الشعرية المعاصرة وتداخلاتها وتشابكاتها مع لحظات الوجع الإنساني، وتخاطب الروح الإنسانية عبر الفني والجمالي، وبذلك تعاونت هذه البنى والأنماط والأصناف الشعرية الجديدة على زحزحة الملامح التقليدية للقصيدة الكلاسيكية والقديمة والحديثة أيضا، لتحل محلها الملامح الشعرية المتعددة في الرؤيا والأدوات والتعبير والمعاني والأصوات والصور والأساليب والإيقاعات الجديدة التي تحقق عملية التفاعل والصوغ السياقي، وتستلهم نظريات التلقي والقراءة والتأويل، والتناصات المضمونية والشكلية - بتعبير د. محمد مفتاح - إذ إن «ما يظهر بادئ ذي بدء أنه يكون في المضمون، لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة (عالمة) أو (شعبية) أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيريا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه له، وهو الهادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك»[3]. وبهذا فقد شهدت القصيدة العربية الجديدة تغيرا في المفهوم والوظيفة، ومن ثم الملامح والرؤيا والتعبير والممارسة والالتفات إلى العناصر البنائية الأخرى التي تسهم في بلورة الشكل والمضمون الشعريين الجديدين، وخلق حالة من التوازن العام في القصيدة الذي يؤدي بدوره إلى هذا الشكل القصصي الذي يمنح النص المزيد من الحيوية والفاعلية والصيغ التعبيرية التي يتخلق فيها لون من ألوان النمو والتطور للوصول إلى قمة انصهار هذه العناصر جميعها في بوتقة الملامح الشعرية الجديدة التي تستطيع أن تستوعب إجراءات ومفاهيم ومصطلحات الصيغ القصصية والسردية والدرامية، وبهذا «فإن هذا الشكل قد يسّر الجانب التحليلي، وقوّى العنصر الدرامي وجعل للتوازي مجالا واسعا من حيث الاحتفال بالبناء والتحليل والدرامية، وبسط التمهيدات المكانية والزمانية، والتمرس بمشكلة الموت وبالزمن

والاعتراف الكثير من الذاتية»[1]، والمتولدة عبر المواقف والرؤى، والمنظورات البنائية والسياقية، وتوافر الأطر الشعرية والدلالية لتفاعل عناصر القصيدة المختلفة داخل الملامح الكلية، والتي تتساوق فيما بينها للخروج ببنية حية متماسكة نامية، ومن أهمها الشخصيات والأحداث والزمان والمكان والصراع والفعل والحركة ومكوناتها وطرائق البناء فيها، فضلا عن توظيف التقنيات البنائية الجديدة التي تمكن الشاعر من تقديم مشهده الشعري، وقد اعتمد فيه على بنية الحكاية أو الدرامية أو السردية والفعل الدرامي النامي بشكل واضح، وتمتلك مقومات الموضوعية والرسم المشهدي الخارجي، دون تدخل من شخصية الشاعر أو المتكلم أو ضمير (الأنا) الطاغي في الخطاب الغنائي.

ومن هنا أصبح تكريس واستلهام الظواهر الدرامية في الأنواع النثرية والشعرية المجاورة ومحاولة توظيفها بشكل بنائي ونسيجي في بنية القصيدة وتشكيلها من خلال الاستناد إلى عنصرين أساسيين هما الفعل والحركة - كما يقول د. محسن اطيمش - فالفعل يعني الحدث النامي المتطور تدريجيا، والحركة تعني بلورة موقف البطل من خلال الصراع والتضاد في المواقف بينه وبين الآخرين، أو بينه وبين ذاته، وما دام ثمة صراع فلا بد من توافر أصوات غير صوت البطل، لأن الصراع يعني وجود قوى أخرى تقف موقف الضد، وتنهض بمهمات الصراع وتطور الحدث في القصيدة، ومن هنا فإن الملامح الدرامية في القصيدة الجديدة هي حدث نام وصراع وتقابل مواقف وشخصيات، وإن هذه القصيدة هي «التي تستطيع احتواء هذه الخصائص، أو الاقتراب منها بشكل واضح وتفيد - إضافة إلى هذا - من عناصر التعبير في المسرح، كتوظيف عنصر الحوار المركز والمكثف الناتج عن الحدث، أو الحوار الداخلي، والابتعاد قدر الإمكان عن نبرة السرد، وملاحقة الجزئيات التي لا تسهم كثيرا في نمو الحدث، والالتفات إلى تعدد الأصوات وتقابلها»[4]. وبذلك نمت في بنية الخطاب الشعري المعاصر بذور عدد من تقنيات التعبير الدرامي وعناصره المختلفة التي تدخل في نسيج القصيدة الكلي، وأصبح التوسل بالأدوات والأساليب البنائية التي يوفرها هذا النوع من التعبير من سمات القصيدة الجديدة التي تجعل الشاعر الحداثي يتفرد في خلق علاقات وأنساق وسياقات نصية ولفظية جديدة تمكنها من امتلاك طاقات دلالية وإيحائية وشعرية بين حقول الدال والمدلول والمعنى والترميز، ارتفعت بها القصيدة إلى مشارف الموضوعية البنائية أو ابتعدت بها عن الملامح الغنائية المسرفة في الذاتية والعاطفية.

وإذا ما نظرنا إلى تشكيل الملامح الدرامية وعناصر الأداء الدرامي فيها وجدنا أن بناء الوحدات الشعرية والسردية والدرامية فيها قائم على أساس من معمارية هذه القصيدة، وتطور الموقف العام فيها على صعيد اللغة الشعرية وبنية التعبير واستخدام الأصوات والرواة والضمائر الذين يرسمون المشاهد - وبضمائر مختلفة (المتكلم والمخاطب والغائب) - ومؤثثة

بحوافز بصرية وسمعية مجسدة لحالة التوتر والاحتدام والصراع الدرامي، ومفضية إلى فاعلية جديدة تحفظ للبنية الجديدة تماسكها وثراءها وتنوعها واختلافها وتضادها. بما تشف عن المكونات التعبيرية والدلالية والجمالية التي توجه استراتيجية هذه القصيدة من القول الشعري الذاتي والعاطفي والبوح الشخصي إلى القول الموضوعي الذي يتجسد فيه عالم هذه القصيدة وتقنياتها وأساليبها ونهجها التعبيري، مما يدل على أن مفهوم القصيدة قد تغير - بتعبير د. عز الدين إسماعيل - «فلم تعد - هذه القصيدة - عملا إضافيا للإنسان يزجي به أوقات فراغه، أو يمارس فيه هواية، وإنما صارت عملا صميميا شاقا، يحتشد له الشاعر بكل كيانه. صارت القصيدة تشكيلا جديدا للوجود الإنساني، ومزيجا مركبا ومعقدا من آفاق هذا الوجود المختلفة، أو لنقل - بإيجاز - إنها صارت بنية درامية»[٦].

وحينئذ يصبح بوسعنا أن نكشف عما يعتمل داخل النصوص الشعرية الجديدة، وأنماطها وأبنيتها المختلفة وأساليبها ولغاتها وإيقاعاتها من ميكانيزمات وكيفيات تعبيرية تتجسد فيها مستويات التعبير الدرامي المختلفة التي تقربها من عالم المسرح وشخوصه وخبراته وتقنياته التي تفيد هذه القصيدة، وتتواشج معها، وتجعلها تستقطب الصيغ والتراكيب التي تمنح القصيدة حضورها الفاعل وموضوعيتها التامة ونموها المتشكل في رحاب الدلالات والإيحاءات وتشابك الأصوات والأحداث. وبذلك اكتسبت القصيدة شرعيتها ووجودها الفاعل في الحياة الأدبية من خلال قدراتها على خلق نسيج شعري وجمالي وفني جديد، ومتطور. يعكس مدى فاعلية الشاعر وقدرته على توالي حركة أحداثه وشخصياته وانتقالاتها مع تحولات القصيدة، ونموها الإيجابي المتكامل، واكتساب نضجها الذي يعكس - أيضا - عملية تعميق الوعي الملحمي والدرامي في القصيدة الجديدة الذي يرتبط بالفضاء الكلي للنص، حيث يتجلى في هذه القصيدة «تعدد الأصوات والمستويات اللغوية. وترتفع درجة الكثافة نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه، ومع اجتراحه لمغامرة التجربة الكشفية إلى جانب التجارب الحيوية المثيرة. إلا أنه يتميز بنسبة تشتت أوضح من دون أن يخرج عن الإطار التعبيري»[٧].

ومن هنا فإن الكشف عن الدلالة العميقة ولتراكب بنيات أي قصيدة معاصرة أو حداثية يقتضي منا تتبع مظاهر بنيتها التركيبية والبنائية والأسلوبية واللغوية والصوتية والمضمونية التي يحاول الشاعر العربي الجديد أن يخلصها من الصوت الغنائي المنفرد ومنطق الذات، والتداعيات العاطفية الساذجة، والمسرفة في المشاعر والوجدان إلى حيث رحابة الحياة والكون والتجارب والرؤى والمواقف التي تسهم في توليد وبلورة وضع القوى المتصارعة التي تتميز بها القصيدة الدرامية وبنياتها المتعددة، وطرائقها المعبرة التي توصلها إلى غاياتها في استكمال البناء الفني والموضوعي لهذه القصيدة، والتي سيقضي البحث هنا بالاعتراف بها كنمط من أنماط التصنيفات الأساسية في شعرنا العربي الحديث، وعبر وظائفها الدلالية والتعبيرية و«ثيمها» الأساسية.

وإذا كان الدكتور الناقد إحسان عباس يرى أن القصيدتين اللتين وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر العربي، وهما قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة، و«هل كان حبا» لبدر شاكر السياب، لا يصح اتخاذهما مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في الملامح[8]، فإنهما تعدان متكأ أثيرا لدى الشاعرين - ولدى عموم الشعراء العرب المحدثين فيما بعد - في ارتياد شكل شعري جديد والقالب القصصي الذي سعت القصيدة الحديثة للسير نحوه، والاتجاه بالقصيدة نحو الحكائية والحوارية والسردية والقصصية والدرامية، التي تتسع للعديد من مظاهر الأبنية النصية الصغرى والكبرى، وبؤرها الدلالية، وتنوع المواقف والرؤى والتجارب والمشاعر، التي يعبر عنها الشاعر بشكل متماسك ومتكامل من خلال الأحداث والعقد والمشاكل والأبطال والواقع الجديد، وحكايات مكتوبة بلغة مكثفة ومركزة لها بداية ووسط ونهاية، ومرسومة بدقة، وهذا أهم ما يميز بنية القصيدة الدرامية التي اغتنت بهذه العناصر، وأصبحت القصيدة ببنيتها وتشكيلها وطبيعتها وجوهرها تعتمد على تكوين الصورة الكلية التي تتفاعل مع غيرها، مكونة بنية النص الكلية ووحدته العضوية، ومن هنا فإن «قيمة كل عنصر - بنائيا - تكمن على وجه التحديد في اندماجه وتصاعده إلى ما يليه. من هنا تكتسب بعض الصيغ أهمية خاصة، ويصبح تكرارها ليس مجرد توقيع موسيقي رتيب، بل هو إمعان في تكوين التشكيل التصويري للقصيدة وادعام مستوياتها العديدة في هيكل متراتب»[9].

وبهذا فإن استجابة الشعراء العرب لهذه القصيدة وبنيتها وتراكيبها وتشكيلها - ومنذ بداية الخمسينيات - قد تنوعت وتفاوتت واختلفت باختلاف القدرات الإبداعية والأدوات الشعرية والإنجازات والأشكال التي حاولت حفرها تجارب الشعراء (بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري وخليل حاوي وأدونيس وصلاح عبدالصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وسعدي يوسف) وغيرهم، وإغناء القصيدة بعناصر تعبيرية وأدائية وبنائية من فني المسرح والقصة، واتجه الشاعر «لتوظيف عنصر الحوار، والحوار الداخلي، وتعدد الأصوات، وتقديم الصور العامة للأجواء والمشاهد التي يدور فيها الموضوع الشعري، والاهتمام بتصوير ملامح الأشخاص، وتقديمهم ضمن حدث أو موقف، كما وظفوا الرمز، والتفتوا إلى الأساطير، وأبطال التاريخ. وتطور شكل القصيدة من دفقة شعورية صغيرة إلى بناء ينمو على هيئة لوحات أو مقاطع يضيف الواحد منها إلى الآخر، فإذا القصيدة في النهاية موضوع متماسك مركب، بينما نمت عناصر الحكاية الصغيرة العابرة، واتخذت شكل قصيدة تنهل من فن القصة حينا، وتطمح لأن تكون قصة حينا آخر، لها ما يميزها من أجواء وحدث تام وأشخاص نعرفهم ونحيا مشكلاتهم»[10].

وقد لجأ غالبية الشعراء المحدثين الذين جاءوا بعد جيل الرواد إلى الإفادة من بعض عناصر هذه الفنون ومعطياتها، وتوظيفها في قصائدهم، ويمكن أن يتجسد هذا المنهج في مرحلة النضج الشعري للقصيدة الجديدة التي بدأت في الستينيات من القرن الماضي، إذ حاول هؤلاء الشعراء بناء قصيدة ذات سمات وملامح قصصية وسردية وحوارية ودرامية من خلال محاور متعددة، وهيئات مختلفة وبنيات متنوعة، تسهم جميعها في إغناء القصيدة، وتسير بها نحو النضج والتكامل والوضوح في الرؤيا والأدوات والمعاني والصياغات، ويمكن أن نجد مثل هذه القصيدة عند الشعراء (كاظم جواد ومحمود البريكان وعلي السبتي وعبدالله النفيسي ويوسف الصائغ وفاضل العزاوي وياسين طه حافظ ومحمد سعيد الصكار وممدوح عدوان ومحمد عفيفي مطر وأمل دنقل ومحمد إبراهيم أبو سنة وعبدالعزيز المقالح) وغيرهم لتحديث بنية القصيدة الجديدة، ومحمولاتها البنائية والدلالية والتشكيلية، وترجيح النزعة الدرامية والجوهر الحواري لزيادة الحساسية الجمالية والشعرية التي تتضافر مع البنيات الأخرى في القصيدة، وتؤدي إلى ارتفاع درجة الكثافة الشعرية والسردية والدرامية، وتماسك القصيدة، وبنياتها التخييلية والفنية والتصويرية، فتعدد قدرة القصيدة على القراءة التأويل، وفحص المنظومات التركيبية والصوتية، وأساليب البناء، والدلالات التأثيرية والشعرية، وبذلك يستطيع قارئ هذه القصيدة «أن يؤلف بين الإيحاءات المختلفة التي يلتقطها من القصيدة، ويخرج من هذا التأليف والتقابل بين الإيحاءات والدلالات بإيحاءات ودلالات أخرى جديدة لا تكف عن النمو والعمق، وهذه هي سمة الفن العظيم في كل عصر من العصور»[11]، والتي تقترن القصيدة العظيمة بها فتزيد من مساحة الفجوة والتوتر بين حقول الدال والمدلول من أجل خلق مستوى جمالي وفني يبرز هذه العناصر، ويشحنها بأساليب شعرية مختلفة تقوم على إحداث مثل هذه الثغرات المتوترة في بنية القصيدة، والتي تعتمد بدورها على مجموعة العناصر والمعطيات التي أخذتها من فني القص والدراما وعناصرهما كالفعل والحركة والصراع وتعدد الشخصيات والأصوات والحوار التي تنتشر في بنية النص الكلية، والتي تشير بدورها إلى قدرة هذه القصيدة في الارتقاء بوحداتها السياقية والنسقية وبنيتها وتشكيلها الذي يخرجها من أحادية الصوت الذاتي الواحد المنفرد إلى اقتحام المناطق الجديدة في الفنون الإبداعية والنثرية الأخرى واستكناه الدواخل الأساسية والمعطيات الموضوعية لها التي تفعل فعلها في تمثل الرؤية الشعرية والحساسية الجديدة لهذه القصيدة وأنساقها وسياقاتها النصية والملفوظية التي تنفتح في إنتاج القصيدة وإشعاعاتها الروحية والفكرية في هيكلية جديدة وبنية جديدة حية ونامية ومتطورة ومتماسكة، وفي وحدة عضوية تسعى للوصول إلى الملامح الموضوعية المتكاملة، وبذلك يكون للشاعر دوره في إدارة الصراع بموقع الكاتب القابع خلف شخصياته حيث «تنفتح الرؤية في النص، تتسع لتطول الصراع القائم في زمنها، وفي

واقع لها، على أنه وفي مدار هذا الاتساع تتفاوت الأصوات، تختلف، تتحاور، لكنها في تفاوتها واختلافها تبقى محكومة بهذا الموقع، ويبقى هذا الموقع متحكما، بمسار نموها، وتوجه هذا النمو»[١] في بنية النص الكلية.

الملامح الحكائية والحوارية: مرحلة البدايات الأولى

يعد الشاعر العربي اليمني عبدالعزيز المقالح، أحد شعراء مدرسة الشعر العربي الحديث البارزين على مستوى القطر اليمني، وعلى مستوى الوطن العربي، لكونه من الجيل التالي مباشرة لرواد الحداثة الشعرية المستفيد من شعرهم والمخالف لطرائقهم في تركيب بنية القصيدة وأساليبها التعبيرية المتعددة من حسية أو حيوية أو درامية أو رؤيوية، وقد أسهم الشاعر بنصيب وافر في حركة الحداثة والتجديد والتجريب الشعري شكلا ومضمونا، والذي بلغ فيها الشاعر قمة النضج والذروة في تكامل الرؤيا في قصائده التي استلهمت شيئا من معطيات الفعل الدرامي والقصصي والمسرحي والأقنعة والرموز والأساطير والتاريخ والمخيلة الشعبية من أجل إغنائها بعناصر هذه الفنون، ومن أجل تقديم القصيدة الموضوعية التي تنأى عن الرؤية الغنائية المهيمنة على جل الشعر العربي المعاصر، والتي تحضر فيها - غالبا - (أنا) الشاعر حضورا طاغيا.

وقد حظي المتن الشعري للشاعر المقالح بدراسات نقدية وكتب ومؤلفات ودراسات جامعية علمية كثيرة شغلت زوايا فنية وأسلوبية وبنائية وتشكيلية وصوتية وموضوعية عديدة في مجمل تجربته، كالتجديد في التشكيل أو الموسيقى أو الرؤيا أو المضامين أو الأقنعة، وذلك لقيمتها الفنية العالية ومحتواها الأيديولوجي المتميز. ولكنه - في مقابل ذلك - لم يحظ باهتمام مماثل على مستوى الملامح الشعرية والسردية والدرامية والحوارية والقصصية. ولا يكاد الحديث عن هذه البنيات في شعر المقالح يعدو إشارات وملحوظات سريعة مجملة، ترتبط في مجموعها بالنظر النقدي أكثر من ارتباطها بالتحليل البنيوي والتشكيلي والدرامي بالمعنى الدقيق.

ولا أستطيع أن أزعم أن هذه الدراسة تقدم تحليلا شاملا لخصائص الملامح عند الشاعر، وإنما هي مقاربة نقدية، ومدخل تحليلي لعرض بعض السمات والخصائص والبنيات الحكائية والحوارية والسردية والقصصية والدرامية في شعره، وتحليلها في ضوء الدراسات الحديثة التي استجدت عن الملامح الدرامية في الشعر الأوروبي عامة، والشعر العربي الحديث خاصة.

وهذه الدراسات ترتكز أساسا على ديوان «عبدالعزيز المقالح» الذي صدر لأول مرة، بطبعته الأولى عام ١٩٧٧ عن دار العودة في بيروت، واحتوى على دواوينه «لا بد من صنعاء -١٩٧٠»، و«مأرب يتكلم -١٩٧١» و«رسالة إلى سيف بن ذي يزن - ١٩٧٢» و(هوامش يمانية على تغريبة

ابن زريق البغدادي - ١٩٧٤» و«عودة وضاح اليمن - ١٩٧٥»، وأخيرا ديوانه الذي صدر بعد هذه المجموعة من الدواوين «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل»، وذلك لعدم حصولنا على مجاميعه الشعرية التي صدرت بعد ذلك التاريخ.

وعلى الرغم من التطور والتجديد التقني والتشكيلي والبنائي والأسلوبي والتيمي الذي لحق بقصيدة المقالح بعد هذه الدواوين، والذي أكسبها بعدا حداثيا وتجديديا معاصرا، كما في ديوانيه الأخيرين «كتاب صنعاء» و«كتاب القرية»، فإن شعره من خلال هذه الدواوين يعد صالحا لفحص ومدارسة أنماط وأصناف الملامح الحكائية والشخصية والحوارية والقصصية والسردية والدرامية في شعر المقالح، لبروزها وهيمنتها على متنه الشعري منذ بواكيره الأولى، والتي عدت تطويرا تقنيا تعددت فيه البنى والأنماط والتوظيفات في تضاعيف هذه النصوص، والتي تضاف إلى تقنيات وآليات وأساليب وصياغات الملامح الشعرية للقصيدة العربية المعاصرة، فهندسة القصيدة وعمارتها الفنية والتشكيلية والبنائية المتميزة والحاذقة تشير إلى مقدرة متميزة، وبراعة فائقة، ورؤيا جماعية في تلوينها، بصيغ تعبيرية متنوعة تفيد من القص الملحمي والخرافي والتاريخي والسيري والرمزي والقناعي وبؤر السرد والدراما المختلفة، وبذلك أكسب قصيدته بعدا جديدا لم نألفه في شعرنا العربي المعاصر، ومنها المعطيات البنائية التي تقوم عليها الملامح الدرامية للقصيدة الجديدة. إذ «ليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل وراءه أو فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها، وأعني بذلك الإنسان والصراع وتناقضات الحياة. فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي»[٣٢]، وقد كانت نسبة توظيف الشاعر المقالح لها كبيرة، إذ بنى عالمه وعمله ورؤياه الشعرية عبرها، وعبر فاعليتها وتشظيها في بنية القصيدة لديه. وبوسع القارئ أن يكتشف ذلك منذ بداياته الأولى في الستينيات.

لقد كانت عملية انفتاح الأجناس والأنواع الأدبية بعضها على البعض الآخر في عصرنا، وازدياد تقاربها، ورفع الحواجز والعزلة والحدود بينها، مؤشرا على عملية تحديث وتجديد مسألة الأنواع والأجناس الأدبية، ونصوصها (النثرية والشعرية) قد أتاحت لمنظري الأدب ودارسيه منذ أفلاطون وأرسطو والنقاد العرب القدامى إلى الوقت الحاضر لتوليد أنواع جديدة من هذه الأنواع، وتعميق الأصناف والاتجاهات والموضوعات والتنويعات الشعرية السائدة ضمن الرؤية الحداثية التي تفيد من هذه الأنواع الأدبية (كالقصة والرواية والمسرحية والدراما) أو الفنون الجميلة ومعطياتها الرؤيوية والجمالية وأطيافها المتراكبة (كالرسم والسينما والموسيقى والتشكيل والكولاج والتقطيع والملصقات)، وذلك لاحتوائها على عناصر قصصية أو سردية أو درامية تكون بديلا للأصوات الغنائية والذاتية والعاطفية الطاغية في

شعرنا العربي القديم أو الحديث. ولذلك فقد اغتنت القصيدة العربية الجديدة بعناصر هذه الفنون والأنواع كالدراما والصراع والحركة والفعل، مستفيدة من تلك الأساليب البنائية التي كان يلجأ إليها الشاعر الغربي في قصائده الغنائية المختلفة، وأخذت وظائف الدراما تتجلى في هذا الفن أو ذاك، وأصبح «الموقف الدرامي لا يتحقق في الأدب المسرحي وحده، بل إنه يتحقق في كل أدب، إذ هو موقف أصيل في الإدراك الجمالي للعالم»[١٤].

لقد نجح الشاعر العربي اليمني عبدالعزيز المقالح في الإفادة من معطيات هذه الفنون وعناصرها وأدائها ومن تقنياتها، وإغنائها بالتكنيك الشعري الذي حاول فيه رسم ملامح موضوعية لشخصياته وأفعالها ومواقفها، وأن يحملها روح التعبير الشعري الذي استعارته القصيدة عنده من فنون الإبداع الأخرى.

وبدأت قصائده - منذ بواكيرها الأولى في بداية الستينيات - تبتعد شيئا فشيئا عن الغنائية والذاتية، وطغيان (أنا الشاعر) فيها، وتتجه نحو الغنائية الموضوعية أو الملامح الدرامية والملحمية التي تفيد من عناصر الدراما المختلفة، وقد انفتحت تجاربه العميقة، ومنظوماته الفنية الواعية على مخاضات عديدة من الصراع والتناقض والتوتر والاصطدام والأداء الدرامي والرؤية الإنسانية والكونية المتسعة لإغناء بنية القصيدة لديه، واستجاباتها لدواعي التعبير وأدواته ولفهمه دور هذه التقنيات والأساليب كعناصر بنائية وفنية، ووظيفية وجمالية معا، تحقق درجة عالية من الحركية والفاعلية والحضور الشعري الذي يمنح النص شكلا عضويا متماسكا، وبنية أدائية وتعبيرية واضحة، وهي التي أجاد الشاعر استخدامها واستثمارها في تفعيل هذه العناصر التعبيرية والتقنيات الفنية التي تسود قصيدته، وتتشظى في جميع بنياتها الأسلوبية والصياغية والصوتية والأصالية والتأويلية. وبذلك غدا العمل الأدبي هو الوحدة الأساسية للمنظومة الأدبية والدلالية الكاملة التي لا تحصل إلا في إطاره، كما يقول تودوروف[١٥].

وقد اتخذ الخطاب الشعري عند المقالح، وضعا جديدا متوترا، ومحتدما بالرؤى والتجليات والاستبطان التي تخترق بنية القصيدة الجديدة نحو بنية تتسع لكل مظاهر الواقع وتناقضاته وصراعاته وأزماته ومأساوية عوالمه، وحرارة إيقاعاته التي جعلت عالمه مفعما بلون من الدرامية القادرة على رؤية الأشياء والعالم المحيط بها بعيون مفتوحة لكل الاتجاهات، وذلك منذ ديوانه الأول «لا بد من صنعاء»[١٦] الذي رأيناه فيه يتجه نحو إعادة صياغة هذا الواقع على وفق رؤيته وتجاربه الحياتية، وعوالمه الواقعية والرمزية والتخييلية، من خلال الإفادة من معطيات هذه الفنون، وأهمها القص والدراما والملحمة، فكان نزوعه - في بداية تجربته - نحو توظيف «الملامح الحكائية» وتقنياتها التعبيرية المختلفة التي تقوم بعملية تشعير هذه الملامح وصهرها في سياق تجربته وقصيدته من خلال أدواته التشكيلية والتعبيرية والأدائية المتميزة

التي تندغم في بنية النص الكلية التي تعبر عن وعي الشاعر بضرورة توافر حكاية ما تتحقق فيها الوحدة العضوية، والتي تفضي فيها البدايات إلى النهايات، وتساهم الشخصيات أو الأحداث أو الأمكنة والأزمنة بأدوار بارزة ورئيسية في بنية النص وتطوره ونموه، ويمكن أن نعد قصائده الأولى «مقتطفات من خطاب نوح بعد الطوفان» و«رسالة عامل في ميناء عدن يوم الاستقلال» و«بكائية ثور في حلبة صراع» و«حكاية مصلوب» و«مرثاة صديق حي» و«صورة لطاغية» و«مشهد من فصل» و«رسالة إلى عمرو بن مزيقيا»، وغيرها ملمحا طيبا وأنموذجا متقدما على قدرة الشاعر المقالح في توظيف هذا العنصر توظيفا كاملا وجديدا من خلال الاهتمام برسم الملامح الخارجية، ودواخل الشخصية، والتناقض والتحول الذي يطرأ عليها من داخلها، بما يجعل هذه القصيدة تحوي عناصر شعرية جديدة ترفعها عن الغنائية من خلال أفعالها الحركية ودلالاتها القصصية والسردية التي تعتمد على الشخصيات والصراع والفعل الدرامي المتنامي.

ففي قصيدة «رسالة عامل في ميناء عدن يوم الاستقلال» نلحظ بوضوح تشكيل بنية القصيدة التي تعتمد «الحكاية» أساسا لها، ففي هذه القصية نجد أن هناك حكاية أولا، ومحكية بلغة تميزها الدقة في اللفظ، والوضوح في العبارة ثانيا، ثم التركيز على بنية الحكاية ثالثا، والابتعاد قدر الإمكان عن كل ما يمكن أن يصرف ذهن القارئ عن الفكرة الأساسية التي يريد الشاعر أن يطورها وينميها نحو أهدافها الأساسية. فبدأ الشاعر قصيدته برسم صورة العامل وملامحه وأفعاله واستبطان دواخله ونفسيته ومشاعره، حيث يضعنا منذ البداية في مواجهة الحدث - الحكاية:

منتصف النهار
ما زال كفي خاويا
لم أتسلم بعد كسرة الإفطار
أحلم بالرغيف عند الصحو، عند النوم
في لحظة فتلت معنى الجوع في دمي
أصبحت أغنى أغنياء العصر
أحس أن قامتي تمتد في الفضاء
تضرب في التخوم
تطاول السماء
تقبل الشمس، تعانق النجوم[١٦]

وبعد أن يهيئ الشاعر القارئ لتقبل طبيعة وملامح هذه الشخصية وأفعالها واصطراعها مع واقعها، يضعنا في مواجهة الحدث مباشرة، حيث ترتفع بعد ذلك درجة الصراع وغلبة التوتر

من خلال صوت الراوي ومونولوجه الذي يتجسد في صورة من التشاكل العميق بين هذا الواقع، والأفكار والعواطف التي يحملها، والتي تشف عن رؤيا سردية موضوعية، ولكنها رؤيا خارجية تتمثل أساسا في هيمنة صوت الراوي العليم / أو كلي العلم بتعبير الناقد فاضل ثامر «الذي يعرف بكل خفايا شخصياته وأسرارها، إضافة إلى اطلاعه على المعلوم والمجهول من تاريخ الحدث القصصي، والذي يقوم عادة بتقديم شخصياته ورسمها من الخارج، لأنه ينتمي إلى نمط الراوي أو السارد الغريب أو الخارج عن السرد، أو المتن الحكائي بمصطلحات الناقد الفرنسي «جيرار جينيت»، ويلجأ هذا الراوي الخارجي إلى الوصف والتقرير والتعليق عن طريق توظيف ضمير الشخص الثالث (الغائب هو أو هي)»[18]، أو ضمير المتكلم الذي يسود قصيدة الحكاية عند الشاعر المقالح، كما في قوله من القصيدة نفسها:

لأنني أكلت - حتى العظم - سيد البحار
أكلت دولة التاج الكبير
شربت في ميناني الصغير
ما حشدت من الأساطيل من الجنود
أكلت في شراهة
كل سياط الأمس والقيود
فصرت لا أعرف معنى الجوع والخواء
وقامتي تمتد في الفضاء تضرب في النجوم
تقبل الشمس، تعانق النجوم

ثم يأخذ شعر المقالح طابعا جديدا، وبنية مختلفة، واتجاها مغايرا لمجايليه، إذ أصبحت القصيدة لديه بناء مركبا وتشكيلا متعددا، ومنظومات تعبيرية تبرز علاقات النص واحتضانه للعديد من الرؤى والتجليات وتعدد الأصوات والأشخاص وتصارعها، أي أن القصيدة شرعت تتخلص من غنائيتها، وتتجه نحو الموضوعية الدرامية، ولعل هذا راجع إلى التعبير الروحي والفكري في ذات الشاعر الذي اكتشف خواء التمرد الميتافيزيقي عندما أبصر واقعا مزريا وبؤسا مفزعا حيث تلبست الرؤية عنده إحدى الشخصيات الحاكمة في اليمن، الذي باع أمواله وفر من بلاده قبل انفجار سد مأرب المشهور، ويمثل فيه «تاريخيا» الحاكم المستبد برقاب شعبه، المستكين لواقع الهزيمة الهارب من مواجهتها، تاركا شعبه يواجه هذه الهزيمة وحيدا أعزل.

وإذا كان الحاكم العادل تاريخيا يجسد أمل الأمة في الدفاع عن مقدراتها، وهو المأمول منها أن يطورها ويحضرها باعتباره صوتا فاعلا فيها نظرا لتسلمه كل مقاليد السلطة فيها فإنه مع الزمن يصبح رمزا وطنيا من الرموز الخالدة التي يعتز بها الوطن ومواطنوه. أما الحاكم الوالغ

في دماء شعبه فإنه لن يبقى له في ذاكرة التاريخ إلا اللعنة شعرا ونثرا وفنا وحكايات وأساطير»[19]، كما نلحظ ذلك في قصيدته «رسالة إلى عمرو بن مزيقيا» التي تقودنا بنيتها إلى تلمس البذور الأولى للقصة ومعطياتها ورصد لحالات الشخصية وتحولاتها وأفكارها، وتقديم الأجواء الخارجية والداخلية التي يدور فيها الحدث ومشاهده من خلال رؤية الراوي المحايد الذي تشيع في الملامح القصصية والدرامية، كما في قوله:

أين مكانك يا عمرو بين الرمم؟
وأين الديار التي اخترتها موطنا لك قبل انهيار الجدار
وقبل انفجار العرم؟
وهل لك قبر على الأرض؟ أم لفظتك الرمال
لأنك خنت التراب
وخنت الرجال
أخذت نصيبك منها غداة الرحيل
غداة شربت دموع الضحايا
تسلمت أثمان كل النخيل
أما زلت في كل يوم تمزق حلة
وتلبس حلة
وكل مساء...
وتشرب يا شهريار دماء الجراح
فلا شهرزاد أطلت
ولا عاد وجه الصباح[20]

فتشكيل القصيدة وحركاتها يعتمد كله على استلهام معطيات الفن القصصي والدرامي وتشكلات الصراع بين الخير والشر، والعدالة والظلم، والنور والظلام، وخلفياته وتناقضاته في تكوين هذه الشخصية، وتنامي أفكارها التي يحاول الشاعر فيها أن يوصلنا إلى خلق الخواص المميزة لبنية التعبير الدرامي المحايد الذي تتكاثر فيه آليات التعبير الموضوعي وتقنياته التي يبتعد فيها صوت الشاعر الذاتي، وغنائيته المسرفة في العواطف، وعلى الرغم من وضوح العلاقة بين الشاعر وشخصيته، فإننا نشير إلى وجود طرفين مستقلين، ولكنهما يتداخلان، «ومن ثم كانت ظاهرة التداخل التي لاحظناها بين العام والخاص، والتي أتاحت لشعراء الحداثة أن يقولوا (ها نحن) عندما يقول واحد منهم (ها أنا) بحيث لا يطغى أحد الطرفين على الآخر»[21]، وبذلك تكشف القصيدة عن تحول ملحوظ في بنية الحكاية والقص والسرد الذي يتشظى في باقي قصائده، والتي ستكون مستقبلا أيضا مرتبطة بخاصية الدراما في

التعبير عن القلق الوجودي العميق لإنسان العصر وإحباطاته وحصاره وحدوسه واستبطاناته التي يقدمها الشاعر بعيدا عن صوته الداخلي واصطدامه الذاتي ونشيجه وصرخاته الأنوية، كما في هذا المقطع من القصيدة:

يقولون كان ذكيا
(طريفة) قالت
فأخفى عن الشعب فحوى النبأ
وسل لسان طريفة بالسيف، أعلن بين بنيه الخلاف
وباع على الشعب أملاكه، باع كل الإماء
وسار شمالا
فكان المار الذي منه خاف
وكان الفناء
وصرنا أيادي سبأ
أتقبل أن تترك الأرض يا عمرو
تهجر عطر المدينة
ودار الطفولة
أترضى وأنت الذي طمحت خيل أجداده
لاحتلال القمر
وكانوا غناء البطولة
وعطر الرجولة
أترضى لفأر صغير
أن يتحداك أن يهزم السبئي الشهير؟
بأن يتقيأ أمعاءه في جبينك
يصول ويمرح خلف عيونك
ألا كنت صرخته بالخراب
ألا شدت من سبأ ألف بوابة تحفظ السد
تمنع عنه الخراب؟

وبهذا استطاع الشاعر المقالح - ومنذ ديوانه الأول وبواكير قصائده الأولى - أن يحقق معطيات وخصائص أسلوبية من الفنون الحكائية والحوارية والقصصية والسردية والدرامية في شعره كمظهر من مظاهر الشاعر الحداثي في الابتعاد عن المرتكزات الغنائية في القصيدة، والاتجاه نحو التكوينات الموضوعية التي تحصر شعرية النص فيما تمثله من إطار

فني أو مضمون كلي يضعها في سياق من الإدراك الجديد لبنية القصيدة وهندستها، وتماسك وحداتها الشعرية والدلالية والإيحائية التي تفضي إلى فاعلية هذه المعطيات والخصائص والصيغ والتقنيات التي استحدثها الشاعر العربي المعاصر، وأفاد منها في شد نسيج تجربته الشعرية وتكثيفها وتعميقها بالمواقف المتضادة، والرؤى المتصارعة التي تتغلغل داخل فضاء القصيدة الكلي من خلال إثرائها بأساليب تعبيرية جديدة تستقيها من الفنون والأنواع النثرية المجاورة، والجميلة الأخرى ومن أهمها (القص والمسرح والدراما)، فالقاص أو الدرامي عموما، يعرف بما يتملكه من قدرات النقطة التي يدلف منها إلى موضوعه أو الحدث الذي يتحتم ألا يسبقه شيء»[٢٢].

الملامح السردية في شعر المقالح:
البؤرة المستقطبة لتجليات السرد والقص والدراما

ومنذ ديوانه الثالث «رسالة إلى سيف بن ذي يزن» بدأ الشاعر عبدالعزيز المقالح يقدم لنا مفاتيح عامة لولوج عالمه الشعري الجديد الذي أخذ يحفره في مجرى الشعر الحداثي، بعد ديوانيه «لا بد من صنعاء» و«مأرب يتكلم»، ففي هذا الديوان استطاع الشاعر أن يغني قصيدته بمعطيات وملامح واضحة وأصيلة وواعية من فنون النثر الأخرى المجاورة (كالقص والرواية والسرد والدراما) لأن القصيدة الغنائية لم تعد عنده تحمل صوته وأوجاعه وأحزانه النابتة في ضلوعه، والغائرة في أعماقه - كما يقول الشاعر - كما لم تعد تلك القصيدة تعبر عن القلق الوجودي والكوني والإنساني العميق الذي بدأ الشاعر يحمله، وأن عملية إبداع قيم إنسانية جديدة يخلق بمقتضاها عالما غريبا عن الواقع الذي يعيش فيه لهي من أهم مهماته، ومهمات القصيدة لديه، فشعراء اليمن أكثر من شعراء أي قطر عربي يعانون من التمزق بين العصور، ويعيشون أزمات مختلفة، فهم يستوعبون بروؤس من القرن العشرين، ولكنهم يسيرون بأقدام في العصر الحجري، ويتصادم طموحهم إلى التجديد مع الشروط الموضوعية للواقع المتخلف، وكان الشاعر المقالح يحلم بتغيير الواقع في اليمن - مثله مثل كل شعراء اليمن السعيد - منذ مطالع الأربعينيات وكان الشعر وسيلتهم إلى التغيير، وإلى تحقيق ذلك الحلم، ومن ذلك رغبتهم في تغيير اليمن، امتد الحلم إلى محاولة تغيير القصيدة، وقد أصبح الشعر عندهم حلما بتغيير اليمن والقصيدة والعالم[٢٣].

ولعل هذا ما دفع الشاعر المقالح إلى تكثيف جهوده، وزيادة مسعاه، للإفادة من هذه الفنون، واستلهام إنجازاتها ومعطياتها القصصية والسردية والدرامية، وتوظيف مختلف العناصر والأشياء التي لها قيمة في تعميق وعي الشاعر لأهميتها في البناء العام للقصيدة، وتماسك النسيج الشعري، ووحدة الأداء التعبيري والموضوعي بجذور عميقة تحتضن نهجه الشعري، وترسخ قدميه في هذا البناء الأسلوبي. وقد ضم ديوان «رسالة إلى سيف بن ذي يزن» خمس

قصائد - أو رسائل شعرية - طوال حملت اسم المجموعة، ولم يعد الشاعر في هذه القصائد يعنى بالتعبير الغنائي والذاتي المباشر الذي يتحدث فيه عن تجربة شخصية أو ذاتية محضة، وإنما استغل الشاعر تعدد الأصوات والشخصيات والاهتمام بالحدث الرئيسي أو الأحداث الصغيرة الجانبية المرتبطة بهذا الحدث وتطورها ونموها ورصد التناقضات التي تعاني منها هذه الشخصية في تحولاتها وتبدلاتها، في محاولة منه لخلق أشكال بنائية وتعبيرية جديدة ومعقدة ومركبة، تمثل منحنى القصيدة نحو الدرامية والحوارية والسردية والقصصية، فالتعبير بالصور أصبح تعبيرا بنائيا، ونمو البناء الدرامي في القصيدة على شكل دورات متوازية ومتناظرة ومتنامية، أكسبها تماسكا وحيوية، وجعلها تنبض بالحياة والحركة والرمز والأسطورة والقناع والتاريخ الشعبي والمكتوب، وقد اقتربت قصيدة المقالح من جوهر الدراما من دون أن تفتقد شفافية الشعر وشحنته العاطفية ورؤاه المثيرة والمدهشة وصياغته التخيلية والواقعية، من خلال قدرة الشاعر على التمسك باللامحدود والدائم والشامل والكوني، وقدرته على اختيار ما هو جوهري في هذه التجربة - كما يقول د. عز الدين إسماعيل - والذي تشده هذه القصيدة إلى الملامح الدرامية.

ففي قصيدته الأولى - أو رسالته الأولى - «رسالة إلى سيف بن ذي يزن» نرى أن الشاعر قام بتقسيم القصيدة إلى سبع دورات تتردد فيها العديد من الشخصيات التراثية أو المعاصرة والأصوات، وتقابلها وتناقضها، واصطدام الأبعاد النفسية مع بعضها البعض، مما يولد التوتر والاحتدام، والتي تبلغ الذروة في خاتمتها حيث يلتحم فيها شكل القصيدة مع مضمونها حتى لكأن دورات القصيدة لديه إنما جاءت لتنظيم هذه المكونات وآلياتها، وحركات القصيدة وبؤر الأحداث والصراعات فيها، لغرض استيعاب أحوال الشخصية وتقلباتها وتتابعها الحي، وتعاقبها القائم بالفعل من خلال شخصية «سيف بن ذي يزن» الذي وجد فيه الشاعر الرمز والقناع، والذي توحد به، وامتزج بشخصيته حتى استكمل بها درامية القصيدة، ومزج صوته هو بصوت «سيف بن ذي يزن» حتى تلبسا معا في فضاء القصيدة، كما في الحركة الأولى (الديباجة):

سفحنا عند ظل الدهر تحت قبودنا الألفا
ونصف الألف
من أعوامنا العجفا
وأنت مشرد
وبلادنا تدعوك واسيفا
أتستجدي لها في الغربة الأمطار؟
أتحرث في الفضاء تعاقب الزمن الغريب؟
تعاقب الأقدار

وتسفح تحت كل سحابة يا سيفنا
من عينك الأشعار
على أبواب قيصر تذبح الأيام والأعوام
تسكب ماء وجهك تلعق الأعتاب والأقدام
وفي ساحات كسرى تلفظ العمرا
وتشبع زهوه شعرا
ولم تنهض قضيتنا
وأبرهة يسوق قوافل الأحرار
ويبني من جماجمنا
كنيسة ربه القهار[٢٤]

ففي هذه الحركة (الحركة الأولى - الديباجة) حاول الشاعر تقديم الصورة العامة للمشهد الذي يعطي الأشياء القادمة معنى وتميزا لرصد نقاط الاستقطاب الدرامي الموظفة في منظومة القصيدة لتشكيل المناخ العام لبناء القصيدة وتتابعها التي تتألف من الصور والمشاهد والمرئيات، تعميقا لإحساس الشاعر بالوحدة والعزلة، كما أحسها «سيف بن ذي يزن»، فتتوحد الدوافع والمآسي، وتتلبس المعاناة الشاعر، ويبدو وكأنه يخلق لديه وعيا من نوع خاص هو وعي المشاركة والتفاعل في الإدراكات والانفعالات والمعاناة والتناقضات، فيلتحم برموزه، حتى تتحقق بسهولة إقامة علاقات منطقية بين مناطق الشعور واللاشعور، والوعي واللاوعي، والحضور والغياب، للتعبير عن هذه الحالة. فالشعور الجمعي كما يقول - يونج - هو جماع التجارب الإنسانية، والفنان الأصيل هو الذي يطلع عليها بالحدس، فلا يلبث أن يسقطها في رموز، وهذا الرمز «هو أفضل وسيلة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيا، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأي وسيلة أخرى»[٢٥]، ثم يعمد الشاعر إلى تشكيل صورة الشخصية الأساسية في القصيدة، وإلقاء الضوء على ملامحها وحياتها وطبيعتها ومواقفها وتجاربها، حيث يقدم لنا إضافة جديدة لاستحضار الوقائع والأحداث الماضية برؤيا معاصرة، والتي تحولت من وقائع خارجية إلى وقائع شعرية تخييلية تدخل ضمن النسيج البنائي والتكويني والتركيبي للقصيدة وامتداداتها وتداخلاتها النصية والملفوظية والموضوعية، كما في الحركة الثانية (الموضوع):

ومثل شهوية مثقوبة العينين
ملقاة على الطريق
وقفت تصيح في الغسق
تكاد ما تكاد من عناء الموج والغرق
وتشكو ظلمة الحدق

يمينك ليل
يسارك ليل
أمامك ويل
وخلفك ويل
وليس سوى الحريق
أعد لنا، لحالنا دوامة الحرق
وخلف الريح والإعصار، أرسل صامت المجداف
توقع أن نموت اليوم
أن نحيا غدا في شاطئ الأعراف
فما أشقى جبيننا خاف!
تمرغ في الظلام بكى
فلا حقا أفاد الدمع لا إنصاف
ولا نجما تململ ضوءه بحثا عن الأحقاف

وتتوالى حركات القصيدة ودوراتها (استطراد، ملحوظة، عتاب) ثم الخاتمة (تعليق) التي حقق فيها الشاعر حالة من التماهي بينه وبين شخصية «سيف بن ذي يزن» والتي يختزل فيها الشاعر شكل الوطن وحزنه وآلامه وتناقضاته من خلال اعتماده على ضمير المخاطب الذي يحقق التواصل والارتباط. ويتيح للنص إمكانات كبيرة للتلقي والتأويل الذي يتوارى خلف كل مفردة، وسيتعرف القارئ على قدرة الشاعر على توظيف عنصر الحوار وإدارته ببراعة وتكثيف درامي، ليرسم ملامح شخصيته ومشكلاته ورصده لها من خلال الأداء القصصي والدرامي، حيث تبلغ القصيدة بها ذروة احتدامها، وتصعيدا للمشاركة والتفاعل بين الشخصيتين، كما في حركة القصيدة السادسة (تعليق):

حملت الأرض في عينيك، في شفتيك لحنا مثخن الإيقاع
حملت الناس والأوجاع
رحلت بهم إلى المنفى
تعاني الليل، تشرب في صحارى الريح
على أبواب كل مدينة تتلمس التصريح
– لماذا جئت؟
– كم يوما ستقضي؟
– كم نقودا قد حملت؟ أليس من أصباع
– كأنك فاتح والحزن جندك والدموع والأهل والأتباع

لقد اعتمد الشاعر المقالح في قصيدته هذه، وفي القصائد - الرسائل الأخرى، على بنية الحدث الواحد المتفرع إلى أحداث جانبية كثيرة من خلال دورات وحركات القصيدة التي تعاقبت على حياة تلك الشخصية، وما رافقها من أحداث حافلة بالصراع والحركة والتشابك الذي ألم بها، مما أدى إلى تضاعف طاقاتها الشعرية والدلالية والإيمائية، وتشعير رموزها، الذي أسهم في تطوير الملامح الدرامية، وتعميق الوعي فيها، لكي تتمكن القصيدة من احتواء تجارب الشاعر، وتجارب الآخرين الذين تقنّع بهم، وتوحد بعوالمهم وأرواحهم وأفكارهم، للتعبير عن تطلعاتهم وقضاياهم وأفكارهم من خلال معطيات الفن القصصي والدرامي التي نجح الشاعر في توظيفها والإفادة منها لتشكيل بنية درامية وتعبيرية مكتنزة بالشعرية والرؤى التي تتكاثر فيها الانزياحات الدلالية، وانفتاحات الأساليب على الفنون النثرية المجاورة التي تحمل في طياتها التوتر والتناقض والصراع الذي تسلل إلى بنية القصيدة الجديدة وتشاكلاتها الفنية والجمالية، وتضافرها مع الملامح الكلية للقصيدة.

وشكل صدور الديوان الرابع للشاعر المقالح «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي» (دار العودة، ط١ - ١٩٧٤) نقلة نوعية مهمة وأساسية في إعادة رسم الملامح التعبيرية والأدائية والفنية والجمالية الأساسية لبنية قصيدة المقالح وتطورها نحو استكمال واستلهام الإفادة من معطيات الفنون النثرية المختلفة وأهمها «القص والدراما»، ولو تتبعنا ملامح هذه النقلة فسنجدها واضحة في قصيدته «هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي» التي سمى الديوان باسمها. فقد سعى الشاعر إلى تجاوز الصيغ الغنائية والذاتية التي كانت تظهر في بعض الأحيان بين سطور قصيدته، والاقتراب من أشكال التعبير الموضوعي عن طريق العناية الفائقة بالبناء الدرامي والقصصي والفعل الشعري واللجوء إلى الحوار والمونولوج والرمز والقناع وتعدد الأصوات والصراع، ومحاولة ربطها بتجربة الشاعر الحيوية والمتجددة وتعالقاتها العديدة وحركاتها السردية التي تستجيب لتطور ونمو بنية القصيدة الدرامية وتعقدها وتركيبها وتشكيلها، وستكون شخوص القصيدة الرئيسية (ابن زريق البغدادي - والشاعر الراوي - والمرأة والبطل الغائب المنقذ) وعوالمهم هي القادرة وحدها على منح القصيدة مسارات متوترة ومحتدمة من الأحداث والحركات والأفعال داخل بنية النص من خلال المزاوجة بين صوت الشاعر وصوت البطل المنقذ. فحركات القصيدة ودوراتها أسهمت هي الأخرى في هندسة الملامح التعبيرية والأدائية للقصيدة، وأعطتها قدرة على تكوين الأنساق الدلالية والشعرية الموازية للبنية الدرامية التي سيتم استحضارها بسهولة، وتشغيل سياقاتها النصية التي كشف الشاعر فيها تداخل المنظورين عند الشخصيتين التراثية (ابن زريق البغدادي) والمعاصرة (الشاعر - الراوي) والتعالق بين

السياقات المختلفة ليبلغ الشاعر بها ذروتها التعبيرية كما في قوله:

عيناه في المنفى
تحدقان للرماد
تخترقان شوقا عاصفا
لعل (رخ) السندباد
ينهض من رماده
يعيده للوطن القاطن في أعماقه.. للوطن البلاد
لم تصنع الأماني الخضر منفاه
ولا توهجت في قلبه أحلام سندباد
لم يهجر الكرخ لأنه أحب المال
مال الأرض في بغداد
والشرق والغرب سحابة تمطر في بغداد
لكنه أحب وجه الشمس
حينما الكرخ ووجه بغداد ملطخ بالقار، بالسواد
فاحتضن الرحيل وجهه الباكي
أسلمه المنفى، إلى منفى
من قبضة الظلام الوثني للظلام
والقمر الذي ودعه بالأمس
يرقص في الأسر
تأكل القضبان وجهه الجديد
من ينفض الأشجان حول قبره؟[٣٦]

وقد تنعطف حركة السرد القصصي في هذه القصيدة من خلال تعدد أقنعة الشاعر في استغلاله للضمائر والشخصيات التي تلون قصيدته بوجهة نظر موضوعية محايدة وأن يحاول فصل شخصيته عن هذه الشخصيات، وكأنها تنمو وتتحرك بمعزل عن أفكاره وآرائه، وتسير أمامه بشكلها الخاص وملامحها الخاصة التي أرادها لها الشاعر وإدخال جميع الأصوات في طبقات القصيدة وبنياتها إلى درجة من التطويع الواعي لأدواته الأسلوبية والصياغية بما يمنح النص قدرته في هيمنة السرد على الوصف التي تعتبر مؤشرات قوية على فاعلية هذه الأساليب والبنيات. ففي القص «وهي ثنائية يوجد فيها السرد (Narration) مع الوصف (Dies-cription) وتفترض تميزا في الجانب الفعال، والجانب التأملي في السرد، فيتصل جانبها الأول الفعال بالأحداث والأفعال، بينما يتصل جانبها الثاني بالموضوعات أو

الشخصيات، فالسرد يبدو أساسيا ما بقيت الأفعال والأحداث جوهر المضمون الزماني والدرامي للقصة، في حين يبدو الوصف ثانويا وزخرفيا»[٣٧] حيث تسود اللغة المكثفة والحوارية المكتنزة بالمعاني والدلالات التي تنمو نحو الموضوعية وتشف عن رؤية جماعية كلية بارزة كما في قوله من القصيدة نفسها:

بلا وطن
تفتتت أقدامه على طريق الليل والشجن
يرضع في عينيه جرح (يعقوب)
تخونه ذاكرة النفي
و(يوسف) اختفى عريان، (يوسف) المشرد الزمن؟
تذبل، تبهت الأشياء في عالمه الأعمى
عالمه المسدود
تطعنه مخافر الحدود
والريح - خيل النفي - لا تني تحمل ظله
تنشره غمامة ظامئة على التلال
تزرعه دمعا على جبال الوطن الجريح
في حقول الجدب، نيرانا على الرمال
- حبيبتي
- مدينتي
لا صوت، لا نشيج، لا بكاء
تصاعدت من بئر (يوسف) الأصداء
- عريان لا قميص لي أبعثه في العبير
- هل تبعث المدينة النائمة الخرساء
- بشارة إليه قطعة من ثوب عرسها الجديد؟

ويخطو الشاعر عبدالعزيز المقالح خطوات مهمة وعميقة وواعية بملامحها وأبعادها الجديدة، وبنياتها الأسلوبية والصياغية المتفردة نحو عوالم الملامح الدرامية المتكاملة في الملامح والأدوات والرؤيا التي استطاعت بتميزها وثرائها وتنوعها واتساعها أن تحتوي الأصوات المتعددة والشخصيات المتضادة والأحداث المتصارعة والرؤى والمواقف المحتدمة والمتوترة حتى يصل بها إلى كونها عرضا دراميا ممسرحا تتفاوت في صنعه عوامل كثيرة تقربها من طبيعة الفن المسرحي، ومسرحة القصيدة، كما في ديوانه الخامس «عودة وضاح اليمن» (دار العودة - بيروت - ١٩٧٥) حيث استطاع الشاعر - كما يقول الناقد حاتم الصكر -

أن يتابع هذه الشخصيات ويحرك وجودها التاريخي، إذ أكسبها بعدا عصريا جديدا، كما في قصيدته المدورة «عودة وضاح اليمن»، «حيث استكمل دراميتها بمزج صوته بصوت وضاح وروضة وصوت صنعاء، واستحضر الواقعة التاريخية والشعرية والأسطورية والمعاصرة، وأزمنة الماضي والحاضر وزمن الكتابة من خلال الرمز والقناع والأسطورة، بالحوار والاستبطان والتداعيات وبتقنية التدوير ومزج التفعيلة (فاعل فعل) والقافية والقافية المقطعية (نهاية كل مقطع)»[٢٨]، والتي استطاعت أن تقترب من إنجازات الفن الدرامي الذي ينمو على وفق خط تصاعدي واحد بحيث يكون المقطع فيها مطورا للمقطع الذي يأتي بعده تبعا لتداخل الأصوات وتعددها وتقابلها، وتصاعد الأحداث فيها واصطراعها، والتي تسهم جميعا في إغنائها.

ولعل بنية القصيدة الدرامية المتكاملة هي ميزة وصفة خاصة استطاع الشاعر المقالح أن يحققها وأن يكرسها في هذا الديوان، لتكون لديه أداءه الفني المميز لتجربته هو، والتي تفرقه عن بقية الشعراء السابقين له، والمجايلين في آن واحد، والذي توحد واندمج بقناعه حد التلبس والتماهي بهذه الشخصية التاريخية، فأصبح صوته هو صوت وضاح، وصوت وضاح هو صوت الشاعر، بما يمنح القصيدة الموقف الدرامي عبر «مونولوج درامي تام» ومتطور حيث يصبح (وضاح) الرمز والقناع الذي يكون له وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر، فيتخلص به الشاعر من مشكلة الذاتية في التعبير - كما يقول الشاعر عبدالوهاب البياتي[٢٩]، ويصبح الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته نحو التعبير الموضوعي والدرامي - كما في هذا المقطع:

خائفا - كنت - محترقا، أتمزق من قبضة الليل
والشجن البربري الرمادي، أصرخ، أرحل في سفن الحزن
تحكمني في بحار من اليأس، أذكرها، تتعذب بعدي، تواجه
أعداءها في ثبات، أمد يدي نحوها
تتراخى يدي تحت رعب المسافات، أبكي، يطير بي الدمع
يرجع بي نحوها، بالرخ من الدمع يحملني في حنان رحيم!
- أتساءل أين الطريق إليها؟ فأسمعها تتكلم:
- من أنت؟ ما تبتغي من فتاة عجوز بلا زاد،
أسلمها قومها للمجاعة والموت، باعوا ضفائرها
للظلام حبالا، وناموا على عتبات المواعيد
يقتسمون كؤوس المهانة في الحلم، يختصمون على القيد،
يحتطبون بوادي الثعابين، يستمطرون...[٣٠].

ويتداخل في القصيدة عدد من الأصوات (صوت وضاح وصوت الشاعر الراوي وصوت الحبيبة «روضة»)، لخلق قناع شعري يعبر فيه الشاعر عن لا زمنية الحدث، واستمراريته في الماضي

والحاضر، وربما يصل إلى المستقبل بما يجعله ذا حمولة شعرية متوترة تتسق مع تشجر الأصوات وتعددها، وتكشف عن نسق تعبيري وأدائي يبلغ الشاعر به ذروة الاحتدام الدرامي، وهذه الوسائل جميعها تهب العمل الشعري إيقاعه البنائي المركب والمعقد أيضا، نتيجة لتعقد التجربة الشعرية التي يمتلكها الشاعر، حيث تتجاوز الوصف الخارجي إلى تعقيد حركة الحدث الدرامي من خلال التقابل الدلالي بين جدلية الحضور والغياب، ومن خلال استخدام ضميري المتكلم (الأنا) أو الغائب (هو أو هي) اللذين يساعدان على تعميق الموقف الموضوعي كي تتنامى القصيدة وتنتقل إلى مرحلة من الخلق التعبيري والأدائي الذي يقربها من الملامح المسرحية، وبذلك فقد كانت من أهم وظائف القناع لدى المقالح «الرفض والثورة والاغتراب والإدانة، وذلك من خلال تقنية (القناع التام الخالص)، ونعني به قناع الشخصية التي لا تسمح للشاعر بتعديل صوتها أو الخروج عما ارتبطت به من أحداث، فيكون تقمص الشاعر لها بتمامها في جانب من تاريخها، ولكنها تعبر عما يريد المقالح التعبير عنه من رفض وثورة»[٢١]، كما في هذا المقطع من القصيدة:

تتململ في كوخها الموحش المجدب
تطلق صرخة يأس وتطعنني بالسؤال
– لماذا تأخرت
(لا أصدق أن التي فتنتني وكانت لنا الماء والخبز والعشق
تقضي بآلامها في الصحاري مقطعة الشعر
مجذومة تتساقط رعبا فأسأل أعينها)
أسأل وجه (الطويل) الذي كان يوما طويلا – أناجي
بقايا حجارة (غمدان) هل من
دواء لفاتنتي؟ ثم أسمع صوتا كما
الرعد، يرحل بي في عيون التفاؤل
ينتشل السفن الغارقات على مرفئي...)

ويجد الشاعر المقالح متسعا لأبطاله وشخصياته كي تقول ما عندها بحرية وتجرد من دون تدخل من قبل (أنا الشاعر)، مما يجعل الأحداث والصراعات والتناقضات تنمو نموا متطورا في خط تصاعدي واحد، حتى يصل فيه الشاعر إلى تقمص صوته والنطق بلسانه، صانعا من ذلك مجموعة من المواقف التاريخية لإضاءة الحاضر وعبر تقنية القناع أيضا، والتي تظهر في أوضح صورها في ديوانه السادس «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل» الذي جمع فيه بين القصصي والسردي والدرامي والذي يطل علينا دائما بضمير (الأنا - المتكلم) الذي يفتح كوة باستمرار على تأملات وأحزان بطله من خلال التفاعل بين الشاعر ورمزه، وتخلق الأشياء بفعل باطني عنيف في هذه القصائد.

وتعد قصيدته «الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل» التي سمى الديوان بها، من بين القصائد المتميزة التي تكشف عن مظاهر الثراء والتنوع والتعدد، التي أدمج فيها الشاعر تقنية القناع مع الرمز مع الشخصية التاريخية، حيث تتشابك وتتقابل فيها البؤر النصية وتعقدها وتراكبها وتشابكها وتعالقها مع نصوص أخرى من خلال شخصية الثائر علي بن الفضل، حيث إن هذه «الشخصية التراثية في هذا القالب الفني تكتسب درامية تفترش ساحة القصيدة، فالبطل التراثي يراوح في عصب القصيدة بين زمنين، والشاعر ينتحي ببطله (علي بن الفضل) جانبا من قلبه وشاعره، وتكون المناجاة المستحضرة (موقف البطل) المندغمة في (موقف الشاعر) تكون تلخيصا لحالات نفسية تتداخل فيه التبادلات الصوتية للبطل الثائر في دعوته للعدل التي تكتسب قالبا دراميا مع الشخصيات العينية التي تشعر بانسحاقها، ويتحرك البطل في إطار حركي، متسما بإيماءات فنية يتسق في دلالاتها الفكرية والشعورية التركيب اللغوي بعناصره المجازية، والانتخاب الدقيق للكلمات التي يشيد فيها الشاعر وحداته البنائية»[٢٢]، حيث نلحظ في الحركة الثانية - أو (الرقعة الثانية) للقصيدة - مثل هذا التبادل الصوتي والدلالي بين الشاعر وقناعه:

كنت أزرع لحمي فيأكلني المتخمون
أقيم قصور عظامي فيسكنها العاطلون
وها أنذا
وهن العظم
واشتعل اللحم
لم يبق غير عينيك أسند وجهي بظلهما
وأنام انتظارا فهيا أكتبيني
أكتبي صك عتقي
وهزي جذوع القبيلة يخرج من ضلعها وطن
وتقوم القصائد شاهرة سيف أحلامنا

وفي (الرقعة الرابعة) تتطور الأحداث، وتحتدم الرؤى، وتتوتر المواقف، وتتصارع الشخصيات بين البطل (علي بن الفضل) والمرأة الرمز - والحبيبة والوطن، الذي يفتح به نافذة لتخليق الرؤية الجماعية المبشرة بإرهاصات الثورة والتغيير، وهي تعبير عن صوت العصر الباحث عن المنقذ والمخلص والتي تكون انسجاما تاما بين حالته النفسية والوجودية، وبين بنية القصيدة الدرامية حيث (المونولوج والديالوج) اللذان يطرحان موقف الشاعر وأفكاره وأحاسيسه المشتبكة مع تحولات الذات والآخر، الذي يزرع في بنيات النص بؤرة الحيوية المستقطبة لعناصر القص والدراما والأقنعة التي تتكرر بشكل أو بآخر

في كل قصيدة، حيث إننا «نفهم القناع هنا ليس صنو التنكر والتغطية والتمويه، وإن تكن هذه بعض سمات القناع، وإنما نفهمه على وجهه البلاغي الأوسع حين يقوم بمهمتين هما الاحتواء والتحويل، فهو يحتوي الوجه المقنع، لكنه يحوله أيضا، يتقمصه ويهرب منه، يحتضنه دون أن يكون هو هو»[٢٣]، وذلك عبر النموذج الذي يستوي في القصيدة - كما في هذه الرقعة -:

كان سيف الجياع يصورها امرأة
تتزين بالعشب
أردافها شجر وشفاه
آه ليت الجياع رأوها معي
وهي تكتب بالسيف
تنصت للصمت مبتلة بدم الفقر كلماته
.. إن العذارى نبتن على معصم الريح
في بلدتي
صرن تفاحة للغريب
وأنا سيد الأرض ظمآن
معولي بعلها
حين أبذر في بطنها لغتي
تتداح سرتها
فتصير سنابل فاتنة
كيف يحصدها الغريب

ويضعنا الشاعر مرة ثانية أمام التجربة المعاصرة التي تفصح عن وعي جدلي بطبيعة البناء الدرامي، ومنطقيته داخل القصيدة لاحتوائه على مستويات متعددة من التجليات والرؤى أعطت القصيدة جرعة من التطور والنمو والتصاعد من ناحية، وتعميق بنية النص وتركيبه وتشابكه من ناحية أخرى، لكنها جميعا تؤدي إلى نوع من التناقض والتغيير المستمر الذي يشكل موجات من التعرف واليقين الذي يعتمد على نوع من التتابع غير المنطقي وعلاقات التماثل والتضاد والجدل المستمر الذي يشكل أساس بنية الفعل في هذه القصيدة، «فكأن كل كلمة تخفي قناعا، أو قل كأن كل كلمة تختفي وراء قناع. فالكلمات أقنعة، والأقنعة كلمات. تتبادلان الشوق والقبلات. الأقنعة بالمعنى الشعري السامي لا يمكن أن يتيسر لها أمرها في الوجود، ولا مكانتها في الثبوت إلا من خلال السمات الشعرية»[٢٤] كما

نلحظ ذلك في (الرقعة الخامسة):

أفيقي
من الغضب، امتشقي سيف جموع القرى والمدائن
وها أنا - ثانية - قرمطيا أعود
فادخلي في كتابي
اقرئي نار أشواقه
.. أبجديات أشواقنا
وردة تتحول في شمسها مطرا
تتفتح في نار أوراقها
لغة طيور النهار

لقد أفلح الشاعر عبدالعزيز المقالح في صنع بنية قصيدته التي تنحى منحى موضوعيا وتقترب في تركيبها وتشكيلها وحركاتها من معطيات الفنون النثرية المجاورة (كالقص والرواية والمسرح والدراما والسرد) أو الفنون الجميلة (كالرسم والتشكيل والسينما والموسيقى والتلفزيون والكولاج والقطع والتنقيط) في العديد من نماذجه الشعرية التي ابتدأت مع مطالع الستينيات، وتعمقت فيها رؤيته ورؤاه وتجاربه، وأخذت القصيدة عنده تنهل من البنيات التعبيرية والأسلوبية والصياغية وحتى المضمونية لهذه الفنون فضلا عن أبعاد الشعر وشفافيته ولغته وعواطفه ورؤاه، فاكتسبت بذلك قصيدته أبعادا موضوعية قربتها كثيرا من هذه الأنواع ووصلت عنده في بعض النماذج إلى (مسرحية القصيدة)، كما تمكن الشاعر فيها من خلق أقنعته ورموزه التاريخية والشعبية والأسطورية والمعاصرة التي نمت وتطورت عبر مجاميعه الشعرية المختلفة لتصير عنده منهجا شعريا مميزا له.

وكان لابتعاد الشاعر عن الغنائية والذاتية التي تطغى فيها (أنا الشاعر) طغيانا واضحا أثره الواضح لإثراء قصيدته وغنائها وتعددها بمعطيات هذه الفنون، وأهمها تعدد الشخصيات والأصوات ونمو الأحداث والفعل والصراع والحركة والتضاد والتراكب والتوتر والاحتدام الدائم، وتوظيف الحوار الداخلي (المونولوج) أو الخارجي (الديالوج) بشكل نموذجي ومكثف حيث يعد جزءا مهما من بنية القصيدة ونسيجها الشعري، ومحاولة الشاعر خلق لغة شعرية مكثفة ومكتنزة ملائمة لهذه التجربة، وهي لغة متدفقة مفعمة بالحرارة والخصب والغنى والشفافية التي تلتحم بالحدث وتعبر عنه، لأن الاهتمام بعناصر القص والحكاية والسرد والدراما قاد الشاعر المقالح إلى الإفادة من طبيعة اللغة وتجلياتها ودلالاتها التي تتصاعد داخل نسيج التجربة الشعرية وتضج بها القصيدة، ومن هنا فإن القصائد ذات البناء الدرامي الطويل «التي توظف عنصر الدراما يلمس الباحث شيئا من أثر البناء الشعري في لغة القصيدة، ولأن القصيدة الدرامية هي في الأصل قصيدة مواقف متضادة متصارعة، فإن هذه

التضاد سوف يترك بعض أثره على لغة الأشخاص، أو على الأداء اللغوي لكل من الجانبين[35] ولتكون بالتالي ذات سمات دلالية وإيمائية خاصة بها تميزها عن لغة القصائد الأخرى، في محاولة لخلق أداء لغوي متأثر بالحدث الدرامي ومعطياته والتي أفصحت عن قدرة الشاعر وإمكاناته البنائية والتشكيلية والتعبيرية في تجسيد موضوعه وإبرازه ناصعا ومعبرا عن روح العصر وذائقته الشعرية، والتي ارتقى الشاعر المقالح بقصائده إلى سلم الموضوعية والدرامية، وهي تنبض بالحرارة والحركة والرؤى المولدة لشعر القصيدة وتفاعلها الحي الديناميكي عبر فضاءات الحوار والحكاية والقصص والسرد والدراما. ولم يكتف بهذا، بل كان المقالح - كما يقول الشاعر العربي اليمني الراحل الكبير عبدالله البردوني «خير من استغل التراث لأغراض يومية ومستقبلية. ولقد اعتصر عبدالعزيز الكنوز السلفية، فتحولت تحت أنامله إلى رموز مضيئة تكشف، وتكتشف جوانب قضايا معاصرة»[36]، والتي وضعته في صف شعراء الحداثة الشعرية العربية المتميزين.

هوامش البحث

1 حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، د. كمال خير بك، دار المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص٣٥٣.

2 الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢، ص٢٧٠.

3 تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٢٩.

4 اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ١٩٩٢، ص٣٨.

5 دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٢، ص٧٢.

6 الشعر العربي المعاصر، ظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الجامعية، مصر، ط٥، ١٩٩٤، ص٢٠٧.

7 أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب - بيروت، ط١، ١٩٩٥، ص٣٥.

8 اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص٢٢.

9 إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٨٨، ص٢٧٥.

10 دير الملاك، ص٢٣.

11 عن بناء القصيدة العربية المعاصرة، د. علي عشري زايد، نشر مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط١، ١٩٧٨، ص٣٧.

12 الراوي: الموقع والشكل، د. يمنى العيد، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٥٩.

13 الشعر العربي المعاصر، ص٢٤٣.

14 مقدمة في نظرية الأدب، د. عبدالمنعم تليمة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٦، ص١٤٧.

15 شعرية القصيدة الوجدانية في المغرب، د. العربي الحمداوي، الدار العالمية للكتاب، ط١، ١٩٩٨، ص٢٧.

16 الدار الحديثة للطباعة والنشر، تعز (اليمن)، ط١، ١٩٧٠.

17 ديوان عبدالعزيز المقالح، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٧، ص٤١.

18 الصوت الآخر، ص١٨٢.

19 شهريار والتاريخ عند الشاعر عبدالعزيز المقالح، محمد عبدالرحمن يونس، م(البحرين الثقافية) البحرين، ع٢١، يوليو ١٩٩٩، ص٦٦.

20 ديوان المقالح، ص١٢٠، وينظر: قصيدته (مشهد من فصل) ص١٧٨ التي دلت على ملمح طيب باتجاه مسرحة القصيدة الحديثة.

21 ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، د. محمد عبدالمطلب، من بحوث مهرجان المربد الشعري الثامن ١٩٨٧، ص١٦٨.

22 نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو، القاهرة، د ت، ص١٨.

23 ديوان عبدالعزيز المقالح، عبدالعزيز المقالح، ص١٨.

24 ديوان المقالح، ص٢٧٨.

25 الأسس النفسية للإبداع الفني، د. مصطفى سويف، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٧٣، ص٢٠٥.

26 ديوان المقالح، ص٤٣٣.

27 النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ت د. جابر عصفور، دار قباء للنشر، مصر، ١٩٩٨، ص١٠١.

28 النزعة القصصية في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه للناقد حاتم الصكر - عرض عبدالرزاق

الربيعي، جريدة (الزمان - لندن) ع٦ سنة١، ١٩٩٨/٢/١٤، ص١١.

29 ديوان عبدالوهاب البياتي، مج٢، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩، تجربتي الشعرية، ص٣٧، ٣٩.

30 ديوان المقالح، ص٢٩.

31 تقنية القناع في شعر عبدالعزيز المقالح، د. سمير الخليل، م(كلية المعلمين) الجامعة المستنصرية، العراق، ع١٢، سنة٤، مارس ١٩٩٨، ص٢٧٢، حيث درس الباحث أنواع الأقنعة عند المقالح (كالقناع الديني والتاريخي والأدبي). وينظر أيضا: بحث (تجربة المقالح الشعرية) د. فوزية الدباغ، م (كلية التربية للبنات) بغداد - العراق - ١٩٩٦.

32 لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، د. رجاء عيد، منشأة المعارف الإسكندرية (مصر) ط١ ١٩٨٥، ص٢٩٤.

33 استراتيجية القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، د. بسام قطوس، مؤسسة حمادة ودار الكندي - إربد - المملكة الأردنية الهاشمية، ط١، ١٩٩٨، ص١٦٧.

34 قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولا نهائية التأويل، تحليل سيميائياتي لقصيدة قمر شيراز للبياتي، د. عبدالملك مرتاض، مؤسسة الرياض، المملكة العربية السعودية، كتاب الرياض (٤٦-٤٧) ط١، ١٩٩٧، ص٢٤٥.

35 دير الملاك، ص٢١١.

36 رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، عبدالله البردوني، دار الفكر، دمشق، ط٥، ١٩٩٥، ص٢٢٢.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

من النص إلى النص المترابط

مفاهيم، أشكال، تجليات

د. سعيد يقطين(*)

١ - تقديم

١-١: المفاهيم أدوات اتصال بين المستعملين. هل لنا أن نقول بين المتواصلين؟ إننا بإشارتنا إلى الاتصال والتواصل، هنا نجد أنفسنا داخل نظرية التواصل. غير أن هذا التوظيف بهذا المعنى يدخلنا أيضا إلى مجال «الإعلام»، للاشتراك الدلالي الذي يسم هذه المفاهيم جميعا، والذي يقربنا أيضا من مجال «نظرية الإعلام»، وإذا كانت نظرية الإعلام ترتبط بمجالات محددة للتواصل لأنها تقترن في الاستعمالات الجارية بأدوات اتصال محددة جاءت وليدة العمل الصحافي المكتوب والسمعي والمرئي، وأشكال أخرى من التواصل بين الناس مثل الاتصال الذي يجري بوساطة المكتوب (البريد والفاكس) والمسموع (الهاتف).

هذا التمييز بين التواصل والإعلام والاتصال يجعلنا، ونحن نصل كل ذلك بـ «النص»، ننتقل في مستويات عديدة ومن مجال نظري إلى آخر. وعليه فنحن مطالبون بتحديد مجال النص في نطاق تواصلي يتصل بالأبعاد المعرفية للنص، باعتباره موضوعا للتواصل بين المشتغلين به، إما ضمن نظريات النص وإما في نطاق أحد التحليلات التي تشتغل به في إطار محدد مثل النظرية الأدبية من جهة، كما أننا مطالبون من جهة ثانية بتحديد النص في مجال إعلامي ونحن نربطه بإحدى أدوات الاتصال الجديدة (الحاسوب والإنترنت) مثلا، واضعين دلالته

(*) أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية - الرباط - المغرب.

ليس في المجال الإعلامي وفق التحديد أعلاه، ولكن ضمن الإعلاميات، ما دمنا سنتحدث عن «النص الإلكتروني».

١-٢: إننا بمعنى آخر سنعمل في هذه الدراسة على الانتقال من النظر إلى النص باعتباره مفهوما يتشكل في إطار شبكات من المفاهيم التي يشتغل بها باحثو الأدب، وهنا سننظر فيه بصفته أداة للتواصل بين المشتغلين به، إلى النظر إليه في نطاق الإعلاميات لنتعامل مع مفهوم آخر للنص تولد مع التطور الذي تحقق على مستوى التطور التكنولوجي، وأعطى النص دلالات تواصلية جديدة، وبذلك نظل ندور في فلك علاقة النص بالتواصل، ولكن بالنظر إلى الصيرورة التي حققها باعتباره، بدوره، أداة للتواصل.

٢ - المفاهيم والتواصل

٢-١: سبقت الإشارة إلى أن الإنسان يوظف المفاهيم باعتبارها أدوات للتواصل، وباعتبارها أيضا مكتسبات معرفية جاءت وليدة البحث في مختلف الظواهر التي اهتم بها، وذلك بالنظر إلى أن إنتاج مفاهيم جديدة وتطوير دلالات مفاهيم قديمة يتصل بوثوق بتطور معرفي، وكلما تطورت المفاهيم، بحسب المعنى الثاني، أمكن التقدم في معرفة الأشياء. ويمكننا تبعا لذلك صياغة الفكرة التي نعمل على تجسيدها هنا بالقول: إن تطوير وسائل جديدة للاتصال يخلق أشكالا جديدة للتواصل، ومعنى ذلك أن للمفاهيم تاريخها الذي هو تاريخ المعرفة، لأن المفاهيم تولد وتتطور وتتغير وتنتقل من مجال معرفي إلى آخر، وهي في كل هذه الحالات تصنع لها تاريخها العام والخاص. ولا يمكننا تحقيق التواصل المنشود بواسطة المفاهيم من دون أخذ كل هذه التحولات بعين الاعتبار. وبما أن المفاهيم التي نستعمل ذات طبيعة لغوية على وجه العموم، وذات حمولات فكرية وذهنية عن الأشياء المرصودة لها، فإنه يطرأ عليها ما يطرأ على اللغة حين نتواصل بها، ولذلك لا بد لنا من وضعها في سياق معرفي خاص لنتمكن من ملئها بالصور الملائمة لدلالتها وأبعادها.

٢-٢: حين يكون المتواصلان (مرسل/ متلق) في:

١ - وضع ثقافي محدد ومتكافئ (امتلاك القدرة نفسها).

٢ - وتكون أداة الاتصال (القناة) متطورة وواضحة (اللغة/ خط الهاتف/ الرموز).

٣ - يكون التواصل جيدا وملائما: أي أن تحقق التواصل على الوجه الأمثل يتحدد، تبعا لذلك، من خلال توظيف المفاهيم وفق:

- **الشرط الثقافي**: الذي يضمن امتلاك القدرة ذاتها، وتعضده خلفية معرفية مشتركة بين المتواصلين.

- **تطور الأداة**: والمقصود بذلك خلوها من أي عنصر تشويش خارجي، ومعنى ذلك صفاء الأداة أو القناة. والمطلوب في هذه الحال أن تكون للمفهوم دلالة محددة يقدمها المستعمل، ويحرص على توضيحها بصورة دقيقة.

- **سلامة التواصل**: ضمان قدرة المتلقي على استيعاب المراد، وتحقيق التواصل.

وكلما اختل أي شرط من هذه الشروط المتصلة بطرفي التواصل بحضور حواجز ثقافية أو معرفية بينهما، أو بحصول مشوشات في أداة التواصل، ينعدم التواصل أو يكون رديئا، ولا يتحقق المبتغى.

٢-٣: هذه الصورة المبسطة التي نستعيرها من نظرية الإعلام والتواصل معا[١]. يمكننا استثمارها فيما يتعلق بأحد المفاهيم التي نتداولها في الحياة الأدبية والأكاديمية، وهو مفهوم «النص» من خلال الرغبة في الإحاطة بالجوانب المحيطة به، وفي تحديده كمفهوم وفق تصور خاص: لنحصل على فهم أدق يمكن من التواصل به، وتوظيفه التوظيف الأمثل باعتباره من المفاهيم - المفاتيح التي نتعامل بها كثيرا، والذي لا يمكن أن يؤدي سوء التعامل به إلا إلى المزيد من سوء التواصل، من جهة، ولنفتح بعد ذلك آفاق التفكير فيه وتدقيق النظر إليه في ضوء التجليات الجديدة التي صار يأخذها في الأدبيات الإلكترونية التي لا نزال بمنأى عن الأخذ بأسبابها في ثقافتنا العربية، من جهة أخرى.

٣ - المفهوم وسياقات التوظيف

٣-١: لماذا نختلف بصدد المفاهيم؟ وما دور هذا الاختلاف في عملية التواصل؟ سؤالان يفرضان أنفسهما علينا في ثقافتنا العربية الحديثة، لأن اللغة التي نتواصل بها مشرعة على تصورات تبسيطية للأمور، وترى تحديد الأشياء من باب المسلمات، لأن الوعي اللغوي عندنا لا يزال يرتهن (في غياب تطوير للغة العربية وللعلوم المختلفة التي توظف فيها اللغة العربية) إلى «أحادية الدلالة».

إن المفهوم الواحد يمكن أن يعرف بتعريفات شتى تتعدد بتعدد:

١ - **الجهاز المفهومي**: يرتبط أي مفهوم بجهاز معين يوضع في نطاقه. وفي هذه الحالة يتخذ المفهوم دلالته بحسب المجال النظري أو العملي المحدد الذي ينتمي إليه.

٢ - **الخلفية النظرية**: تتعين الخلفية المعرفية للجهاز المفهومي وفق المقاصد التي يرمي أي مجال معرفي إلى تحقيقها. وبذلك تتخذ المفاهيم صورا ودلالات مختلفة باختلاف الخلفية المعرفية التي يتصل بها المفهوم.

٣ - **المقاصد التربوية والتواصلية**: ترتبط هذه المقاصد وتتحدد بناء على انتمائها إلى الجهاز المفهومي والخلفية المعرفية الخاصة، لأن أي استعمال له مقاصد محددة ينشدها وغايات يسعى إلى تحقيقها.

إن وضع كل هذه الخصائص في الحسبان يبين لنا أن أي مفهوم له صلات وطيدة بمفاهيم أخرى يتصل بها ضمن إطار معرفي خاص، وأي تغييب لأي منها معناه إفراغ المفهوم من محتواه، وبذلك يتم التعامل به بلا حمولات خاصة، أي بلا تاريخ، وحين يتحقق ذلك نكون أمام التواصل المعاق الذي لا يساهم في جعل التواصل ممكنا بصدد المفهوم ما دام طرفا التواصل (المرسل - المتلقي) أو أحدهما لا يضع في الاعتبار كل محددات المفهوم ومسوغاته.

٣-٢: يبدو لنا ذلك بجلاء بالنظر إلى استعمال المفاهيم التالية: الخطاب - النص - الملفوظ. إنها جميعا مفاهيم يتعدد استخدامها بحسب الإطارات والخلفيات والمقاصد، ولا يمكن التعامل معها خارج الحياة العلمية والعملية التي يتحدد في إطارها. لذلك لا غرابة أن نجد الأدبيات الغربية تختلف اختلافا كبيرا بصددها. ومرد هذا الاختلاف إلى المحددات التي تحدثنا عنها. ومادمنا بصدد الخطاب والنص نود أولا الإشارة إلى الاستعمالات التي بدأ يتخذها هذان المفهومان في الكتابات العربية (وخصوصا مفهوم النص)، ثم نبين الأسس التي يمكن وضعها في الاعتبار لتحديد دلالة خاصة به، من بين دلالات متعددة يمكن أن تعطى له في تصورات أخرى، ثم نقف عند الصورة التي اتخذها في العصر الحديث، قبل الانتقال إلى دلالته الجديدة مع توظيف التكنولوجيا..

٤ - النص من الانغلاق إلى الانفتاح

٤-١: «النص» من المفاهيم الجديدة التي بدأت تستعمل في اللغة العربية بمعنى مختلف عما كان عليه الأمر في العصور القديمة. وإذا كان ظهوره قد ارتبط بالتصور الأدبي الذي بدأ يتبلور في الثقافة العربية منذ عصر النهضة تحت تأثير الاستفادة من النظريات الغربية وخصوصا في الكتابات المتصلة بتاريخ الأدب، وتحليل النص وتدريسه في المدارس الحكومية والجامعات العصرية، فإن الاستعمالات القديمة في كتب البلاغة والنقد لم تكن تلجأ إليه باعتباره مفهوما جامعا، وكانت تسمى كل تجل نصي بحسب انتمائه إلى جنس أو نوع معينين. وهكذا نجد القدماء يتحدثون عن القصيد أو النتفة أو القطعة، أو الخطبة أو الرسالة أو المقامة.

٤-٢: كان غياب المفهوم الجامع لكل هذه الممارسات «النصية» يرتهن بطريقة معاينة القدماء للتجلي الكلامي، من جهة، وبطبيعة فهمهم له من جهة أخرى، وبكيفية تعاملهم معه من جهة ثالثة. إن الشاعر ينشد قصيدة، لكن البلاغي لا يهمه منها إلا ما يقبل الاندراج في نطاق عمله. وهو على الأعم لا يتعدى البيت أو البيتين. ونجد الشيء نفسه مع الناقد، فهو يلتفت إلى شرف معنى البيت، أو براعة التشبيه في صورة، أو دقة الوصف، أو العكس حيثما وجد ذلك، بغض النظر عن باقي القصيد أو القطعة، لذلك لم يكن القدماء يهتمون بالكل المتصل

بالقصيدة أو المقامة أو ما نسميه حاليا بـ «النص» باعتباره التجلي الكلامي الواقع بين بياضي البداية والنهاية، بغض النظر عن الجنس أو النوع. وحتى بالنسبة إلى النص القرآني، وعلى رغم اهتمام المفسرين بـ «النص» ككل، فإنهم كانوا يجدون في مصطلحات مثل السورة والآية وأرقام الآيات ما يجعلهم لا يلتفتون أو لا يهتمون بالحاجة إلى مفهوم جامع. وعلاوة على ذلك فإن القدماء عموما كانوا يجدون في مصطلح «الكلام»، باعتباره مفهوما جامعا، ما يفي بالغرض، فكانوا يوظفونه متى أشاروا إلى تجل معين، كليا كان أو جزئيا، ومتى زادوا التنويع على المفاهيم الجنسية أو النوعية.

٤-٣ : وفي العصرالحديث وُظِّف مصطلح «النص» في الدراسات الأدبية العربية بناء على الاستعمال الجاري في الجامعات الغربية، وهو مختلف كل الاختلاف عما تقدمه لنا التصورات العربية القديمة المتعددة [٢] نتيجة الدراسات الجديدة في مجال الدراسات الأدبية، ومن خلال الاستفادة من الأدبيات البنيوية وما تلاها، صارت دلالات النص في الكتابات العربية تتعدد بتعدد الاستعمالات والتصورات. ويهمني في هذا السياق، وبسبب التضارب الحاصل في استعمال الباحثين العرب، أن أبين الأسس التي حدت بي إلى التمييز بين الخطاب النص، وبالأخص من خلال كتابي «تحليل الخطاب الروائي» [٣] و «انفتاح النص الروائي» [٤] لأكشف عن الأبعاد التي تحدد من خلالها النص في التحديد الجديد الذي نرمي إلى إبرازه من خلال الحديث عن النص الإلكتروني.

٥ - الخطاب والنص

٥-١ : نرى أن العلاقة بين الخطاب والنص متعددة، فهناك من يرى أنهما شيء واحد، أو يرى أن النص أعم من الخطاب، وهو التصور الذي أدافع عنه. كما أن هناك من يرى أن الخطاب أشمل من النص، ونجد محمد مفتاح ممن ينتصر لهذا الطرح، ولا يمكن للقارئ أن يستوعب هذا التعدد إلا بإرجاعه إلى ما يستند إليه من تعدد على المستويين النظري والمرجعي، وإلا فإننا سنتعامل مع هذا التعدد تعاملا تبسيطيا. ووقوفنا على هذه المستويات من الاختلاف هو الذي قادنا إلي التصور الذي دافعنا عنه في الكتابين المذكورين.

٥-٢ : لقد كان الأساس الذي بنينا عليه التمييز بين الخطاب والنص يرتهن إلى:

٥-٢-١ : انطلاقنا من البويطيقا باعتبارها نظرية عامة للخطاب الأدبي، وإن كان نطاق عملنا ينحصر في السرديات بصفتها فرعا من تلك النظرية.

٥-٢-٢ : تشبعنا بالروح البنيوية كما تجسدت في الأدبيات الغربية، وتعاملنا مع إنجازاتها لكونها تمثيلا لحقبة جديدة في التفكير والتنظير. ويظهر هذا بجلاء في التمييز الذي كان أساس تحديدنا لكل من الخطاب والنص.

كان أغلب البنيويين، (وخاصة جنيت في مجال تحليل السرد) لايفرقون بين الخطاب والنص السرديين، ويعتبرونهما شيئا واحدا؛ لأنهم كانوا يركزون اهتمامهم على البعد «النحوي» أو ما يحدد «سردية» العمل السردي. ولم يكونوا يهتمون بالبعد «الدلالي». كان هذا في السبعينيات، أما في ما بعد فقد حصلت تطورات أخرى. استفدنا منها في تطوير تصورنا للسرديات كما حاولنا تحديد مكوناتها في جل أعمالنا.

٥-٢: لجأت في تحليل الخطاب وانفتاح النص إلى ربط «الخطاب» بالمظهر النحوي، و«النص» بالمظهر «الدلالي». وكان منطلق هذا التمييز يرتهن بإيماني بأن التحليل لا يمكنه أن يتوقف عند حدود الوصف (الخطاب)، وأن عليه أن يتعداه إلى التفسير (النص). ولقد سهل هذا التمييز عملية التفريق بينهما إجرائيا ونظريا، وذلك أني كنت أرى ضرورة الاهتمام بالنص باعتباره موئلا للدلالة، وأساسا للانطلاق إلى الاهتمام بجوانب أخرى تتجاوز الراوي إلى الكاتب، والمروي له إلى القارئ، والبنيات السردية إلى الدلالية، وصيغ الخطاب إلى بنيات النص. وكان انفتاح النص أساس ذلك التمييز الذي سمح لي بالحديث عن التفاعل النصي (التناص) من خلال التمييز بين البنيات النصية عبر تعريف أوسع للنص، لأنه أشمل من الخطاب.

إن هذه التلوينات في تحديد النص وتمييزه عما يضارعه في العصر الحديث من مفاهيم قريبة ما كانت لتؤسس لولا ما قدمته البنيوية في هذا الاتجاه. وبدا لنا أنه كلما كان الوعي بالروح البنيوية متقدما أمكننا التطور في تحديد النص، وفهمه في أبعاده الحقيقية، وفي الاحتمالات التي زخر بها، لأن المفاهيم تتلون بالحقب التي تبرز فيها، وفي ما سنقدمه من سمات، يتحدد من خلالها المعنى الجديد للنص بالقياس إلى ما كان عليه قديما، ما يكشف لنا ذلك.

٦- تصوران مختلفان للنص

جاءت البنيوية لتضع حدا فاصلا بين مرحلتين في فهم النص وتحديد دلالته وأفق تحليله وإنجازه، كما أن كل التطويرات اللاحقة، وإن كان لبعضها أن تدعي أنها تمثل ما بعد البنيوية، ما كان لها أن تتحقق لولا التراكمات التي تحققت في الحقبة نفسها. وضعت البنيوية تصورا جديدا للنص لأنها انطلقت من تحديد التصور التقليدي الذي كان سائدا، ومن خلال تحديدها لما يتشكل منه، قدمت تصورا مغايرا ومختلفا، ويبدو لنا ذلك بوضوح من خلال ما يلي:

٦-١: في التصور ما قبل البنيوي:

ساد الاعتقاد بأن النص ينهض على أساس المقومات التالية:

٦-١-١: **الانغلاق**: ويبدو ذلك من خلال أن له بداية ونهاية، ومعنى ذلك أنه مكتمل ومنته، ومنغلق على ذاته.

٦-١-٢: الأحادية: تتجلى هذه الأحادية على مستويات عدة، أهمها الدلالة، والمراد بذلك أن له دلالة محددة، والقارئ الجيد (المثالي) هو الذي يمسك بها. لذلك أجهدت النظريات القديمة نفسها في تعيين هذه الدلالة ومنبعها. وكان التنافس بين النظريات أيها أولى وأقدر على الكشف عن هذه الدلالة: أهي في المجتمع، أم النفس، أفي الشكل؟ أم في المحتوى؟

٦-١-٣: الكاتب هو «صاحب» النص، وله سلطة عليا عليه. وما على القارئ سوى البحث عن الدلالة الكامنة في «وعي» أو «لا وعي» الكاتب، التي يقدمها بطريقته الخاصة. ويعتبر الكاتب تبعا لذلك هو المالك لحقيقة النص.

حسب هذه المواصفات تبدو لنا سلطة الكاتب قوية فهو متعال عليه، وهو صاحبه. أما المتلقي فليس سوى «مستهلك» عليه الوصول إلى الدلالة المتوارية وراء النص. ويبدو لنا إلى جانب هذا بجلاء البعد الخطي للنص لأن انغلاقه يعني أنه كتلة متراصة (بداية - نهاية) ولكي ينجح القارئ في تأويله التأويل المناسب عليه أن يتقدم في قراءته خطيا للوصول إلى «الحقيقة» التي يختزنها.

كل هذه المواصفات التي كان بمقتضاها يتم التعامل مع النص تبين لنا بجلاء «السلطة» التي كانت للكاتب وللنص، فكلاهما متعال على القارئ ومنغلق على ما عداه. هذا التصور هو الذي جعل البحث عن المعنى غاية الغايات، ولذلك كانت مختلف الاتجاهات النقدية التي تعاملت معه تهتم أساسا بما يساعد على الإمساك به من خلال الانطلاق من المؤلف تارة، أو من العصر الذي ينتمي إليه تارة أخرى، أو من السياق الاجتماعي الذي يعيش فيه من جهة ثالثة، وكان ذلك ابتداء من القرن التاسع عشر، وتجلت قمة هذا الانشغال مع علم النفس الأدبي أو السوسيولوجيا الأدبية.

٦-٢: في التصور البنيوي:

عادت البنيوية إلى الأصول التي حاولت تقديم رؤية جديدة ومغايرة للنص الأدبي مع الشكلانيين الروس، وأعطت النص بعده اللساني، مركزة على الاهتمام به من الداخل، وتبعا لذلك انطلقت من كون قيمة النص لا تكمن في ما يعبر عنه، ولكن في طريقة التعبير وفي ما يدل عليه في حقبة أخرى. جاءت البنيوية رد فعل على التصورات التقليدية السائدة، ودعت إلى فهم مختلف وجديد للأدب والنص. ولقد أدى هذا التحول إلى معاينة النص من خلال السمات التالية:

٦-٢-١: الانفتاح: لم يبق النص مع البنيوية منتوجا للمؤلف،ولكنه صار عملية إنتاجية يتم التركيز فيها على الدال بدل المدلول. وأدى التحليل الجزئي الذي انتهجته إلى التعامل مع مختلف عناصره ومكوناته ووحداته من أصغرها إلى أكبرها. وقد سمح لها المستوى التحليلي الذي تميزت به إلى جعل النظام الخطي للنص موضع استفهام، وذلك على اعتبار أن دالا ما يحيل على آخر وفق سلسلة من التركيبات والوحدات الشذرية والمتشظية. وكان هذا المستوى

يتيح إمكان النظر في احتمالات دلالية متعددة لم يكن يحلم بها الكاتب، أو يتوقعها. كما أن القول باستقلالية الدال عن المدلول فتح آفاقا جديدة للتفكير في النص في ضوء نصوص من اجناس مختلفة، ومن أنظمة علامات متعددة، الشيء الذي كشف عن مفهوم التداخل بين النصوص والعلاقات المتعددة التي تتخذها فيما بينها.

٦-٢-٣: **التعدد**: سمح القول بانفتاح النص بالكشف عن تعدد دلالاته وتعدد قراءاته، وليس على امتلاكه دلالة واحدة يختزنها. ومعنى ذلك أن كل قراءة تتيح إمكان الكشف عن دلالة مختلفة. هذا التعدد جعل القراءة إعادة إنتاج للنص، ولم تبق تبعا لذلك استهلاكا للنص. وبذلك مُحيت الحدود التقليدية بين القراءة والكتابة، وتجلى هذا التصور بجلاء في مثل هذه المقولات «موت المؤلف»، والتمييز بين الراوي والكاتب، والشخصيات في الرواية ليست من لحم ودم، وماشاكل هذه المقولات التي فهمت وقتها فهما تبسطيا واختزاليا.

٦-٢-٤: **التناص**: أدى الوقوف على انفتاح النص وتعدد دلالاته وقراءاته إلى الانتهاء إلى واحدة من أهم سماته التي سيكون لها دور كبير جدا في تطوير النظر إليه وإلى أهم خصوصياته، وهي «تفاعله» مع غيره من النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له. إن كل نص يتفاعل مع غيره من النصوص، بل يمكن الذهاب أبعد من ذلك بالقول أن كل نص تناص. ومع تبلور السيميوطيقا اتسعت دائرة النص لتمتد إلى العلاقات غير اللسانية، فصار إلى جانب الملفوظ المسموع والمرئي. وبذلك تم التوصل إلى أن النص لا يتفاعل فقط مع نصوص شفاهية أو مكتوبة فقط، وإنما أيضا مع نصوص من أنظمة علامات أخرى غير لسانية، وأن النص وهو يتفاعل معها يضمنها نظامه اللساني بواسطة عملية «التلفيظ». بذلك صار النص لا نهائيا، ومتعددا من زوايا مختلفة: دلالية وقرائية وعلاماتية. وبسبب هذا التعدد لا يمكن لأي قراءة أن تستنفده لأنه مفتوح أبدا، كما أنه لا يمكن لأي منهج ادعاء أنه الواحد الذي يمكنه الكشف عن دلالته. وكان هذا وراء تعدد النظريات والمقاربات التي يحاول كل منها أن يحيط بجوانب محددة لا يتعداها إلى غيرها، تاركا المجال لغيره للنظر فيها من جوانب أخرى.

استلهم الكتاب هذه الآراء والتصورات (والعكس صحيح على نحو ما سنبين ذلك في الخلاصة ٦-٤) عن النص، فتنوعت الكتابات واجتهد المبدعون في تجاوز البناءات التقليدية للنص، فجرى تحطيم مختلف البنيات التقليدية أو التنويع عليها، فظهرت الشذرات النصية، وتداخلت الأنواع، كما وُظفت علامات من أنظمة أخرى. وامتدت الكتابة التجريبية لتتسع لأشكال وأنواع لا حصر لها من الكتابة لم تكن مطروقة في السابق (تجربة «أوليبو» في مرحلة أو تجربة الرواية التي يكون فيها القارئ هو البطل، لأنه هو الذي يتحكم في مسار القراءة - التي لم تبق خطية- وصار هو الذي يضطلع ببناء القصة بناء على اختياراته المتعددة للمجرى الذي يمكنه من القراءة والمتابعة، في مرحلة أخرى).

٦-٣: لقد صار التفاعل هو السمة المميزة للنص بمعناه الواسع، فالنص يتفاعل مع غيره، كما أن القارئ يتفاعل مع النص ويساهم في إنتاجه. هذه هي القاعدة الأساسية التي تبلورت من خلال المرحلة البنيوية، وكل النظريات التي جاءت بعدها لم تعمل إلا على تعميق هذه القاعدة، ودفعها إلى الاحتمالات المفتوحة على ما تحدده لها من صور وأشكال، كما سنعمل على إبراز ذلك في الإضافات التي ستطرأ على مفهوم النص.

لهذه الأسباب مجتمعة (ونحن نتحدث عن المفاهيم) عمدت من خلال اشتغالي بـ «الخطاب» و «النص» إلى الذهاب إلى أن النص أوسع وأشمل من الخطاب. ولهذه الاعتبارات أيضا، لم أركز على مفهوم «التناص» باعتباره السمة الدالة على العلاقات النصية، ولم أرتض مفهوم «المتعاليات النصية» الذي استعمله جيرار جنيت، والذي عدل عنه في كتابه الأخير [1]، وفضلت بدلا منه مصطلح «التفاعل النصي». ومنذ بداية اطلاعي على الأدبيات الجديدة في فهم النص، ظهر لي فعلا أن مصطلح «التفاعل» أكثر دلالة على انفتاح النص وتعدده وشموله.

٦ - ٤: نستخلص مما تقدم أن هناك فروقا كبيرة بين التصورين التقليدي والبنيوي للنص. وأن هذا الفهم الجديد ما كان ليتحقق لولا حصول تحولات كبرى على صعيد إنتاج النص نفسه. لقد فتح الكتاب إمكانات لا حصر لها أمام الاجتهاد وتطوير صيغ التعبير، مستفيدين من مختلف الإنجازات التي تحققت في القرن العشرين الذي تميز بظهور فنون جديدة للتعبير والتواصل مثل السينما والتلفزيون ومختلف الوسائط الأخرى التي حققت قفزات هائلة في مجال الصناعة والإنتاج. كما أن العلوم المختلفة عرفت المسار نفسه، وعلى رأسها اللسانيات والسيميوطيقا التي قطعت أشواطا مهمة جدا في تحديد مستويات اللغة وأنواع العلامات، وكيفيات تشكلها وتواصل الناس بوساطتها.

كل هذه التطورات استفادت منها النظريات الأدبية، (بل يمكن الذهاب إلى أن العديد من الإنجازات كانت وراءها نظريات أدبية)، وتفاعلت معها بصورة متقدمة جعلتها تحدث ثورة جديدة في مجال تحديد النص والنظر إليه بكيفية جديدة تنبئ عن تصور مختلف ورؤية مغايرة للتواصل، وسيتأكد هذا بصورة أكبر مع الثورة المعلوماتية والتطور الحاصل في صناعة الحواسيب الشخصية، وما يتصل بذلك من معدات وبرمجيات.

٧ - النص الإلكتروني

٧-١: النص الإلكتروني مفهوم جديد جاء نتيجة التطور الذي حققته الإعلاميات، ويجري توظيفه للدلالة على النص الذي يتحقق من خلال شاشة الحاسوب، بناء على تطوير وسائل الاتصال الحديثة من جهة، ولخلق أساليب جديدة للتواصل بين الناس تتعدى ما كان معروفا مثل الهاتف والفاكس، إلى التواصل المتكامل ب / مع واسطة جديدة للاتصال والتواصل والإبداع، بشروط ومظاهر مختلفة.

ما كان من الممكن الحديث عن «النص الإلكتروني» لولا التطور الذي طرأ على مستوى النظر والعمل إلى النص في الحقبة البنيوية حيث برزت السمات التي حاولنا تجسيد أهم ملامحها. لقد اتسع مفهوم النص ليشمل الكلمة والصورة (الثابتة - المتحركة) والصوت سواء اتصلت هذه العلامات أو انفصل بعضها عن بعض. وإذا كان النص الإلكتروني يتحقق بوساطة الحاسوب فإن هذا النص يعطي إمكانات كبيرة للمتلقي في تعامله وتفاعله معه، الشيء الذي يؤكد مبدأ التفاعل الذي عملنا على إبرازه، ويبين أن دور المتلقي لا يقل أهمية عن دور الكاتب.

٧-٢: تطور النص الإلكتروني كثيرا في أمريكا وأوروبا. وظهرت أنواع أدبية وفنون جديدة، في اتصال مع الاستخدام الواسع للمنجزات التكنولوجية المتطورة، كما ظهرت تيارات فكرية وثقافية ونقدية تعنى بحصيلة هذا الوسيط الجديد وبالدور الذي اضطلع به في مسار الاتصال والتواصل، وما أدى إليه من تجديد وتطوير على صعد عدة. ويؤكد هذا الأطروحة التي ندافع عنها هنا ومؤداها أن خلق أدوات جديدة للاتصال معناه خلق مفاهيم جديدة للتواصل.

غير أن هذا الخلق هو نتاج صيرورة (البعد التاريخي للمفهوم) من العمل والبحث. وتبعا لذلك لا يمكن أن نفهم جيدا معنى «النص الإلكتروني» من دون وضعه في سياق الثورة البنيوية وما تلاها من اجتهادات وتطورات على المستوى المعرفي والتكنولوجي. أما على المستوى التكنولوجي فيفرض علينا المجال الحديث عن الجهاز أو الوسيط الذي يوظف لقراءة النص، ويبرز الجانب المعرفي في طبيعة النص الإلكتروني ذاته والتي تبرز في أهم سماته، أقصد الترابط النصي (Hypertexte).

٧-٣: **الجهاز / الوسيط**: يتحقق النص الإلكتروني من خلال الحاسوب وبوساطته إنتاجا وتلقيا. ومعنى ذلك أن كتابة النص وقراءته معا تتمان من خلال «برنامج» خاص لمعالجة النصوص (الوورد مثلا). يقدم هذا البرنامج إمكانات متعددة للاشتغال والعمل، فهو (حسب النسخ) يحتوي على حزمة هائلة من الخطوط والوظائف التي تسمح بتكبير النص أو تصغيره، أو تلوينه أو التسطير عليه، والتحفيظ والتصحيح الإملائي وغير ذلك من الإمكانات المتعددة التي يتيحها للمستعمل. كما أنه يتوفر على خدمات أخرى مهمة من إدماج برامج أخرى مثل الصور بأنواعها وأدوات الرسم والصوت والجداول وقواعد البيانات والروابط وغيرها.

كل هذه الإمكانات وغيرها التي تخفى حتى على أبرع المتخصصين، والتي تتطلب الاكتشاف دائما (Trucs et astuces) تجعله يختلف اختلافا كبيرا عن الآلة الكاتبة أو الكتابة باليد. إنه فعلا يقدم «متعة» خاصة للعمل، و «لذة» كبرى للاشتغال بالنسبة للكاتب والقارئ معا. تلك المتعة التي تحدث عنها البنيويون (بارث) كثيرا، وجعلوها مظهرا من مظاهر النص الأساسية، وإن كانت في الحالة التي نتحدث عنها تقتصر على البعد الصوري الذي يتسم بالتنظيم والتنسيق الجميلين.

إن معاينة النص الإلكتروني على شبكة الإنترنت، أو على قرص مدمج يجعل التعامل معه مختلفا اختلافا كبيرا عن الكتاب الورقي. فهو يعطي إمكانات مهمة للتحكم فيه وتوجيهه وفق متطلبات القارئ، وتدخله فيه بما يرافق حاجياته ورغباته. فالبرنامج يسمح له بوساطة النقر بالفأرة أو تشغيل لوحة المفاتيح أو بتنشيط المصعد بالانتقال في جسد النص بسرعة وحيوية.

إذ يكفي النقر بلمسة واحدة للانتقال إلى أي صفحة أو مجلد من النص، أو العمل على تكبيره أو تغيير خلفيته، أ و البحث فيه عن تواتر كلمة أو معناها ... وحتى عندما يكون القارئ عاجزا عن القيام بإحدى الفعاليات أو الوظائف، فيكفي النقر على المساعد ليمكنه من تجاوز العراقيل أو الصعوبات التي تعترضه.

يستدعي الاشتغال بالنص الإلكتروني سواء من لدن الكاتب أو القارئ خبرة أساسية وضرورية بمميزات البرنامج الأولية ليكونا قادرين على تفعيلها. ومعنى ذلك أن هذا الوسيط الجديد يستدعي ثقافة (معرفة) جديدة بقصد التعامل معه ومع الإمكانات التي يقدمها، الشيء الذي يبين أننا أمام كاتب وقارئ على مستوى ثقافي واحد يسمح لهما بالتواصل مع مجموعة من الأيقونات والوظائف بخبرة مشتركة (امتلاك القدرة نفسها). وبكلمة أخرى إنهما معا يمتلكان قدرة واحدة على كيفيات إنتاج وتلقي النص الإلكتروني، ويدل ذلك على أنهما معا منتجان، ويتفاعلان بالكفاءة نفسها.

هذا هو المظهر الأساسي الذي يستدعيه النص الإلكتروني في علاقته بطرفيه الكاتب والمتلقي. إنه يتطلب إلى جانب معرفة القراءة والكتابة (كما هو الشأن بالنسبة إلى النص التقليدي) معرفة لغة أخرى هي لغة الحاسوب وأيقوناته وعلاماته ووظائفه المختلفة، ويحتم هذا على المستعمل أن يكون ملما ببعض المبادئ الأولية والأساسية للتعامل مع الحاسوب ليستطيع من خلاله التعامل مع النص الإلكتروني.

٧ - ٤: الترابط النصي

٧ - ٤ - ١: إن كل ما رأيناه تحت عنوان «في التصور البنيوي» متصلا بالنص، ينسحب بشكل كبير على النص الإلكتروني. ولقد عمل جورج ب. لاندوو على إبراز هذا التعالق الوثيق بينهما. يعتبر «جورج ب. لاندوو LANDOW» من الرواد الذين نظّروا للنص الإلكتروني وصلاته الوثيقة بالحاسوب والتكنولوجيا ونظرية الأدب، وذلك من خلال أعماله الكثيرة [٦] التي دشنت منذ بداية التسعينيات عهدا جديدا في التنظير لهذا النص الإلكتروني والمواقع المتميزة التي يحتلها على شبكة الإنترنت [٧]، كل ذلك أهله ليكون مرجعا أساسيا في هذا المضمار.

ينطلق لاندوو من اجتهادات رولان بارث وديريدا وفوكو وباختين، ويرى وكأنهم كانوا يتحدثون عن النص الإلكتروني في تنظيراتهم للنص: فبارث على سبيل المثال تحدث عن النص المثالي، وعن الشذرات، وبين أن النص شبكة متعددة، وأنه نسق بلا نهاية ولا مركز، والشيء

نفسه يراه بالنسبة إلى القارئ الذي صار منتجا للنص، ولم يبق مستهلكا فقط. كما أن ديريدا تحدث كثيرا في أعماله عن الشبكة، والروابط، والنسيج، وانفتاح النص... وكل هذه المميزات، وسواها مما نجدها في كتاباتهم، سمات مركزية في النص الإلكتروني.

٧ - ٤ - ٢: تسجل صوفي ماركوت [٨] وهي ترصد آراء لاندوو عن النص الإلكتروني صحة ما ذهب إليه لاندوو إجمالا. لكنها لا تخفي إحساسها بالمبالغة في آرائه بصدد مقارناته، بدعوى أن هؤلاء المفكرين والدارسين لم يكونوا يفكرون في النص الذي يتحقق بوساطة الحاسوب الذي أوجد نمطا نصيا مختلفا. ونرى من جهتنا أن ليس في ما أقره لاندوو أي مبالغة، لأن الحقبة البنيوية وامتداداتها جعلت النص محور اهتمامها. وقتلته، كما يقال، بحثا وتنظيرا، وتنقيبا. كما أن الدراسات والأبحاث التحليلية الجزئية التي رصدت أدق تفاصيل أنواع النصوص المختلفة، قديمها وحديثها، ومن خلال مختلف الاختصاصات (سرديات، سيميوطيقا، تحليل الخطاب، لسانيات النص...) لم تتحقق في أي من الحقب السابقة. ولقد مكن ذلك من الوقوف على العديد من السمات والعناصر والمكونات التي تنسحب على الإبداع في مختلف صوره وأشكاله. لذلك لا غرابة أن نجد هذه السمات التي تم رصدها شديدة الصلة بما نجده في النص على نحو ما سنبين.

٧-٤-٣: إذا جاز لنا اعتبار أن النص هو «التناص» كما يمكن أن نتبين ذلك من مجمل التصورات التي تشكلت في الحقبة البنيوية، فإن النص هو «الترابط النصي»[٩]، على هذا النحو:

- النص = التناص.
- النص الإلكتروني = الترابط النصي.

واضح الجوهر الذي يسم النص والنص الإلكتروني من خلال هذا التوضيح: إنه بكلمة واحدة هو: «التفاعل». لكن هذا التفاعل يتغير بتغير الوسائط التي يتقدم من خلالها النص. وإذا كان الكتاب قبل المرحلة الحالية يكتبون وفق قواعد النوع، ومتطلبات الكتاب الورقي، فإن من ينتج نصوصه الآن (وخصوصا في أمريكا، ونسبيا في أوروبا ممن ينخرطون في التجربة الجديدة)، يفعل ذلك في ضوء ما تقدمه له البرمجيات التي يعتمدها من إمكانات. ولا بد في هذا الإطار من الإشارة إلى أن هذه البرمجيات لم تأت من فراغ، ولكنها أسست على تراث عريق من الإبداع، وعلى تصورات مسبقة، وتجارب سابقة، ونتائج تم الانتهاء إليها في ضوء المعارف التي تراكمت بصدد مختلف التجليات النصية، قديمها وحديثها.

إن التفاعل النصي الذي تحدثنا عنه يبرز لنا بشكل واضح من خلال مختلف أنماطه التي رصدها جيرار جنيت، وأسماها المتعاليات النصية: فالهوامش، والحواشي، والتعليقات، والتمييز باللون في الكتابات القديمة، وتكبير بعض الحروف وتزويقها، والتشكيل ... كلها ممارسات قديمة

قدم الكتابة، لكن الالتفات إليها وإلى قيمتها لم يتحقق في التنظيرات القديمة للنص لأسباب معروفة، وهي ليست سوى بعض الوجوه للترابطات النصية التي صارت مركزية في النص الإلكتروني . وحين تستثمر الكتابة الإلكترونية هذه الروابط فهي بذلك تستجيب، وتستفيد من التطورات التكنولوجية التي تسمح لها بتوظيف هذه التفاعلات المختلفة، وعلى رأسها «الروابط» بصورة أجمل وأسرع مما كان عليه الأمر في المراحل المتقدمة.

يقودنا هذا التأكيد، على ما يصل النص بالنص الإلكتروني، ويميزه عنه في آن، إلى تسجيل فارق جوهري مرده، في رأيي، إلى طبيعة الوسيط والدور الذي يقدمه للإنتاج والتلقي معا (الحاسوب)، ويتمثل ذلك في كون الكاتب قديما يوظف التفاعل النصي بشكل طبيعي، أو عفوي، أي من دون قصد في إنتاجه النصي. ولذلك قلنا إنه يمكننا اختزال النص في «التناص». أما حاليا، فالترابط النصي هو عماد الكتابة المتصلة بالحاسوب، ومعنى ذلك أن قصدية توظيفه صارت تحتل المرتبة الأولى.

كل هذه الاعتبارات جعلت «النص الإلكتروني» واقعا جديدا، يمتح من تجربة النص كما تبلورت في الستينيات وما بعدها، وهي تجربة مفتوحة على ما يقدمه التطور الحاصل في مجال الإعلاميات من إمكانات مهمة. إنه يستفيد مما تراكم، ويفتح الآفاق مشرعة على الإبداع والتجديد خالقا بذلك شروطا جديدة للكتابة، والتلقي، أي واقعا جديدا للتواصل، بدأت تظهر ملامحه على مستوى التربية، والأدب، والإنتاج المعرفي بصورة عامة.

إننا في انتقالنا من النص إلى النص الإلكتروني، نكون بإحدى الصيغ ننتقل عمليا إلى «النص المترابط» لأنه التجسيد الأسمى للنص الإلكتروني. ويدفعنا هذا إلى استعمال مفهوم «النص المترابط»: لخصوصيته بدل النص الإلكتروني في ما يلي بقصد الوقوف على أهم ملامحه وسماته وتجلياته، وما صاحب ظهوره من تجديد وتوليد للمفاهيم والمصطلحات الجديدة التي فرضها ذيوع هذا النص وانتشاره.

٨ - «الترابط النصي» و«النص المترابط»

٨-١: نميز بين «الترابط النصي» و «النص المترابط». ونعني بالأول السمة التفاعلية المميزة للنص، كيفما كان نوعه مطبوعا أو إلكترونيا، وهذا المعنى يتصل بوثوق بأنواع التفاعل النصي كما حاولنا تجسيدها[١٠]. أما «النص المترابط» Hypertexte فنقصره على النص الإلكتروني الذي يقوم على الروابط التي تصل بين مختلف أجزائه ومكوناته.

وبذلك نرى أن:

٨-١-١: الترابط النصي مظهر من مظاهر «التفاعل النصي»، وهو عام إذ نجده يتحقق في أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه.

٨-١-٢: النص المترابط خاص بالنص الإلكتروني الذي تتحقق فيه الروابط، وذلك على اعتبار أن ليس كل نص إلكتروني نصا مترابطا بالضرورة. فالدراسة التي أكتبها على الحاسوب بقصد بعثها إلى مجلة أو تضمينها في كتاب قيد الإعداد، ليست نصا مترابطا لأنني لا أشغل فيها الروابط بين مكوناتها، ولأني أكتبها لغاية محددة، وهي أن أسحبها بواسطة الطابعة، وأبعث بها إلى مجلة. ويمكن قول الشيء نفسه عن العديد من النصوص التي يمكن الاطلاع عليها من خلال التجوال في المواقع، أو من خلال استعمال بعض الأقراص المدمجة.

٨-٢: إن النص المترابط هو الذي تجسد فيه الروابط، وذلك بناء على أنه: «يتشكل من مجموعة من البنيات غير المتراتبة، التي يتصل بعضها ببعض بوساطة روابط يقوم القارئ بتنشيطها، والتي تسمح له بالانتقال السريع بين كل منها»(١١).

ويتطلب تنظيم النص المترابط ليس فقط قدرات متخصص في مجال الإعلاميات، ولكن أيضا قدرات كتابية خاصة، يتبين من خلالها متى وأين يمكن تجسيد الروابط داخل شبكة النص المعقدة، بحيث يكون من الممكن «قراءتها» بكيفية ملائمة وممكنة.

ما يحدد البعد الترابطي وفق هذه الصورة نجده كامنا في التحويل الذي أدخلته عملية «التفاعل» على مسار الكتابة من جهة، وعلى سيرورة القراءة من جهة ثانية، خالقة بذلك طرائق جديدة من إنتاج النص وتلقيه. ويهمنا هنا أن نتوقف عند مفهوم «النص المترابط» وأنواعه، وأشكال القراءة التي فرضها.

٩ - إنتاج النص المترابط

تتحقق الكتابة «الترابطية» من خلال أحد البرامج التي تتضمن هذه الوظائف التي تتيح الترابط. ولكي يشغلها الكاتب أو يوظفها في النص الذي ينتج لابد من توافر السمات التالية:

٩-١: **القصد**: يبرز القصد في كون الكاتب يقرر مسبقا بأنه سيكتب نصا مترابطا. ومعنى ذلك أنه سيعمل جاهدا على تنظيم بنيات النص الذي يكتب وفق هذا النظام الذي يسمح للقارئ بالانتقال داخل النص تبعا لذلك.

٩-٢: **التنظيم**: تبدأ عملية التنظيم من خلال خطاطة يعدها الكاتب، التي تحدد من خلالها خارطة النص ومختلف عقده وتشعباته، ومواطنها وفقا لطريقته الخاصة التي يتبعها في بناء نصه المترابط ليخلق بذلك نظاما تسير عليه مختلف الروابط بحيث تكون متكاملة، ويؤدي بعضها إلى بعض بطريقة عكسية، وليست أحادية فقط، لضمان يسر التحرك داخل نسيج النص المركب، والرجوع إلى نقط ومحاور خاصة، لمواصلة عملية الانتقال حتى النهاية. ونقصد بالتنظيم ضبط مختلف البيانات القابلة للترابط وفق تصور محدد ومفكر فيه بدقة وعناية، وألا يترك الأمر فيه للاعتباط.

٩-٣ : الإنجاز: يتصل الإنجاز بالمرحلة الأخيرة حيث تكون كل البنيات النصية مهيأة لتنشيطها بوساطة البرنامج الذي يسمح لنا بتحديد مجال الروابط، وجعلها قابلة للاشتغال، وليست عرضة للتعطيل مهما كانت الطوارئ، والذي يبدو لنا من خلال التأشير على كلمات أو جمل محددة بلون مغاير أو مميز في نهاية عملية الإنجاز.

هذه العمليات الثلاث تبين لنا بجلاء أن كتابة النص المترابط تخضع لصيرورة الخطوات والمهام التي يتصل بعضها ببعض. وهي بذلك تبين لنا أن النص إنتاج يتم وفق عمليات خاصة ومنظمة، يلجأ إليها الكاتب في الإنتاج. ولا بد للقارئ من أن يكون ملما بها إلماما إجماليا ليتأتى له القيام بعمليات مماثلة وملائمة تسمح له بالتعرف على خصائص النص المترابط ليتمكن من التفاعل معه وقراءته.

لتوضيح هذه الخصائص نود تقديم تحديدات للنص المترابط تسمح لنا بالتعرف على هذه المميزات، وتمكننا من التوقف على أهم سماته المتصلة بالمفهوم ودلالاته المتعددة، وأنواعه وأشكاله.

١٠ - في المفهوم:

سنحاول في هذه النقطة أن نتتبع مفهوم النص المترابط من خلال مختلف الدلالات التي يأخذها، ونحدد بعض العلامات التي تتصل به، الأسباب التي نبرر من خلالها استعمالاتنا المصطلحية.

١٠-١ : النص المترابط:

يمكن القول إجمالا بأن النص المترابط وثيقة رقمية تتشكل من «عقد» من المعلومات قابلة لأن يتصل بعضها ببعض بوساطة روابط. وتبعا لذلك فتحدياته تتعدد بحسب الاستعمالات التي يوظف فيها، لأن هذا المفهوم يتخذ في الأدبيات المختلفة [١٢] التحديات التالية:

١٠-١-١ : المفهوم: يتصل المفهوم بمجموع الإمكانات التي تسمح باتصال مختلف عقد المعلومات المتعددة التي تتحقق من خلال روابط تفاعلية.

١٠-١-٢ : الأداة الإعلامية او البرنامج: الذي يحرك النص المترابط، ويسهم في إنجازه، فهو الذي يتيح إمكان إنتاج العقد والروابط.

١٠-١-٣ : المنتوج: والمقصود به الوثيقة المترابطة نصيا والتي يتعامل معها القارئ أو المستعمل. وهو الذي يسمح له بالحركة بين العقد وتنشيط الروابط الخاصة.

إننا من المفهوم إلى المنتوج مرورا بالبرنامج أو الأداة ننتقل من التصور الذي تتحدد من خلاله طبيعة النص المترابط التي تميزه عن غيره من النصوص غير المترابطة رقميا أو إلكترونيا إلى «النص المترابط» المنجز الذي يتم التعامل معه من قبل المستعمل. لذلك لا بد لنا من الانتباه إلى هذه الدلالات المتعددة، والعمل على التمييز بينها بحسب السياق الذي ترد فيه. فقد يستعمل النص المترابط أحيانا بحسب التصور العام، وأحيانا أخرى يراد به البرنامج،

وأخيرا يقصد به «النص المنجز» الذي يمكننا التعامل معه من خلال الشبكة أو على القرص المدمج، والذي يمكن أن ننسبه إلى كاتب محدد (رواية مثلا).

١٠ - ٢ : العلامات المترابطة:

إننا كما وصفنا النص بأنه «مترابط» صار بالإمكان إضافة هذه السمة إلى مفاهيم كثيرة تتصل بالنص، وإن كانت لها طوابعها الخاصة، الشيء الذي يبين لنا أن مفهوم «الترابط» مع المعلومات أوجد مصطلحية جديدة تتصل بكل ما يمكن أن نتواصل به في الإنتاج والتلقي، وأن ركيزة كل ذلك نجدها تتحقق من خلال «النص المترابط» بامتياز.

لقد صار بالإمكان الآن الحديث عن «الوسائط المترابطة»، و «الكلمات المترابطة»، و«الفضاء المترابط»،، وهي جميعا متضمنة في «النص المترابط» الذي يصبح بمقتضى هذه الاستعمالات جميعا مفهوما أعم وأوسع.

يجري الحديث عن «الوسائط المترابطة»، عندما تكون معلومات النص المترابط متعددة العلامات، أي عندما تتجاوز النصوص إلى جانب الصور (الثابتة أو المتحركة) أو/والأصوات. والشيء نفسه يمكن قوله عن «الكلمات المترابطة» التي تستعمل عندما تكون متصلة بغيرها داخل نص معين بروابط محددة، وهكذا دواليك.

إن مفهوم «الترابط» هو السمة الجوهرية التي تحدد صفة «النص المترابط» ومختلف تجلياته (الوسائط/الكلمات/الأيقونات) ونحن نضع هذا المفهوم كمقابل للسابقة «Hyper»[٢٢] اليونانية الأصل والتي تعني في الاستعمال الجاري «ظاهر الشيء». كما أنها تعني أيضا «ما وراء». وعندما تستعمل السابقة «Hyper» مضافة إلى النص، ومشتقاته من العلامات المختلفة مثل: Hypermédia - Heperdocument-Hyperbase (Hyperspace...) فإن السابقة التي نتحدث عنها توحي إلى الدلالات التالية التي يتبين لنا من خلالها أنها:

١ - مفهوم كمي، والمقصود بذلك كمية من المعلومات المشتركة.

٢ - مفهوم يحمل معنى «البنية»، أي الإشارة إلى «شبكة» من النصوص التي تتضافر مجتمعة.

٣ - بعد ما ورائي: أو ما يستعمل أيضا كمقابل لـ « méta»، والمقصود بهذا البعد شيء آخر يتوارى وراء كل ما هو ظاهر.

وتبعا لكل هذه الدلالات، يمكننا أن نستنتج أن مفهوم «النص المترابط» يعطي فكرة عن:

- النص باعتباره وثيقة أو منتوجا.

- تعدد الأبعاد: هذا النص (المنتوج) له أبعاد متعددة لأن النص المترابط هو في آن واحد: نص ظاهر (وهو ما يتقدم إلينا، أو يبدو لنا، أي هو ما نتعامل معه). والبعد الظاهر للنص من المفاهيم المركزية للنص في الثقافة العربية.

لكن هذا المستوى الظاهر يستدعي من المستعمل الذهاب إلى «ماوراء» هذا البعد الظاهر، وهو البعد الخفي أو الكامن: فهناك معلومات، ومسارات، ودلالات أخرى، على القارئ أن يبحث عنها، ويلاحقها، ويعيد بناءها، وليقوم بذلك لا بد له من أن يأخذ بعين الاعتبار ليس فقط المادة التي يتشكل منها النص (الكلمات، الجمل، المقاطع، الوثائق، الصور...)، ولكن أيضا تنظيم النص ومختلف العناصر التي يتشكل منها (البنية التنظيمية للنص، ونظامه المعجمي والدلالي ...).

١٠-٢: كل هذه الأبعاد هي التي حدت بنا إلى استعمال مفهوم «النص المترابط» كمقابل لـ «هيبرطيكس» لأن:

١٠-٢-١: مفهوم «النص» شامل من جهة، فهو يستوعب كل الخطابات والملفوظات شفوية كانت أو كتابية، كما أنه من جهة أخرى قابل لاستيعاب مختلف العلامات (الصورة، الحركة، الصوت...).

١٠-٢-٢: مفهوم «نص» يوحي في هذا التركيب إلى البعد الظاهر للنص، كما أن مفهوم «مترابط» يجعلنا نستنتج صلته بغيره عن طريق الاشتراك الذي تتضمنه الصيغة (تفاعل). ويتيح لنا الجذر (ربط) الذهاب إلى أن هذه الصلة تتحقق من خلال روابط تربط هذا النص بغيره من النصوص والعلامات التي يتفاعل معها، وهي متوارية لأنه يجب تنشيط تلك الروابط للانتهاء إليها.

تسلمنا كل هذه المعطيات إلى اعتبار «النص المترابط» وهو يتحدد بمواصفاته الخاصة التي يتميز بها في عملية الكتابة، يستدعي شروطا خاصة في عملية القراءة.

١١ - عملية القراءة:

١١-١: إذا كانت قراءة النص المكتوب تستدعي معرفة القراءة والكتابة وقواعد اللغة.... فإن قراءة النص المترابط تتطلب بدورها أبجدية الحاسوب الضرورية من جهة، وكيفيات بناء وإنجاز النص المترابط من جهة ثانية، كما سنبين:

١١-١-١: **أبجدية الحاسوب:** والمقصود بها مختلف العمليات الضرورية لفتح الحاسوب، وتحريك الفارة ولوحة المفاتيح، والاستئناس بالأيقونات، والدخول إلى البرامج، وعمليات النسخ والتحفيظ والتحديد، والتحرك داخل مساحة الصفحة، وما شاكل ذلك من المعارف الأولية، لأنها مفتاح التعامل مع النص المترابط.

١١-١-٢: **كيفيات إنجاز النص المترابط:** إن معرفة ما أسميناه بمرحلة الإنجاز في عملية الكتابة ضرورية في عملية القراءة لأنها تستند إلى قاعدة مركزية مفادها أن النص المترابط نص شذري، أو شجري، وتتحدد داخله «معينات» تسمح لنا بالانتقال إلى الشذرات النصية المختلفة بمجرد تنشيطها بالنقر عليها بواسطة الفارة. وكلما قمنا بعملية التنشيط هذه وقفنا

على بنيات نصية جديدة من خلال نوافذ جديدة، وهي تتضمن بدورها «معينات» تستدعي التنشيط. وهكذا نجد أنفسنا كلما تقدمنا في مواصلة فتح النوافذ الجديدة، نبتعد عن نقطة الانطلاق الشيء الذي يدخلنا في دوامة، أو «متاهات» قد تجعل من الصعوبة بمكان التحكم في مسار عملية القراءة أو الأستفادة من «نص مترابط» محدد نريد الإحاطة به أو الاطلاع بدقة على ما يقدمه.

إن الوقوف على كيفية إنجاز «النص المترابط» ضروري لتحديد عملية القراءة لأنه يضعنا أمام طريقتين مختلفتين ينتهجهما المتعامل مع النص المترابط. وكل طريقة تحدد لنا نوع «القارئ» وطبيعة «القراءة» ووظيفتها.

وكما تحدثنا عن «القصد» في عملية انتاج النص المترابط، يمكننا أن نتحدث عن «قصد القراءة» لأنه هو الذي يبين لنا نوع القارئ ونوع القراءة. وتبعا لهذا القصد يمكننا (وبحسب نوعية النص المترابط، لأننا سنتحدث عن أنواعه)، أن نميز بين قارئين (بصورة عامة) لكل منهما مقاصده الخاصة وغاياته التي ينشدها من خلال عملية القراءة، كما نوضح ذلك.

١٢-٢: القارئ «الكريم»:

نقصد به نموذج «القارئ» الذي كان يتوجه إليه الكاتب قبل استثمار الإعلاميات في مجال النشر الإلكتروني، وينعتونه جميعا بـ «الكريم». إنه القارئ الصبور الذي يتابع خطية النص المكتوب، وحيثما يتوقف، يعلم نقطة التوقف، ليتابع قراءته في وقت آخر، منطلقا من حيث انتهى، أو يرجع قليلا إلى الوراء ويواصل عملية القراءة، وهكذا دواليك.

هذا القارئ «الكريم» له قصد محدد من قراءته لـ «النص المترابط»، وهو أن يتعامل معه وفق قواعد القراءة التقليدية الخطية: «المعينات» أو يقلل من تنشيطها إلا في الضرورات القصوى، وبمجرد ما أن يفتح نافذة، يطل من خلالها ليكون فكرة عامة عما تضمنه (قراءة هامش، أو الاطلاع على إحالة...) ليعود بعد ذلك إلى النص الأساس.

إن هدف هذا القارئ هو تحصيل معرفة محددة عن «النص المترابط» الذي تعامل معه، فلا يغادر حتى ينتهي منه، وحتى عمليات الانتقال التي يقوم بها تظل في نطاق العقد التي يزخر بها. وإذا ما قام بتنشيط عقد خارجية، فإنه سرعان ما يعود إلي العقدة الأصل.

هذا القارئ يتخذ في لغة «الترابط النصي» مفهوم القارئ «المبحر».

١٢-٣: القارئ الجوال

هو القارئ «النشيط» الذي عمل باستمرار على «تنشيط» المعينات بقصد تحقيق الانتقال المتواصل وراء النصوص، وقد يظل ينتقل ويتجول من دون توقف، حتى يرسو على ما يطلب، فيكون التوقف عند مرساة خاصة تحقق غاياته. هذا القارئ الجوال قد يمارس تجواله الدائب بدوافع ومقاصد عديدة. فهو إما فضولي يريد الإحاطة بالنص المترابط في شموليته، وإما باحث عن شيء

محدد، ولكنه لا يمتلك دفة محددة توجهه إلى مبتغاه، فيكون ضياعه وسط الترابطات سببا في انتقالاته غير المحددة، وحين لا يجد ضالته يقوم بتنشيط المعينات التي تستوقفه، وهكذا.

قد يكون الفضول إيجابيا في المراحل الأولى للتعامل مع ما يقدمه النص المترابط، لكنه بعد ذلك يغدو مضيعة للوقت وتجوالا بلا طائل، وما يمكن أن يقلل من لاجدوى التجوال هو التجوال الموجه، ونقصد به الانتقال الدائري الذي يستند دائما إلى نقطة انطلاق محددة، وكلما جرى الابتعاد عنها يكون الرجوع إليها بقصد الاستئناف مجددا، ويكون ذلك وفق خطة محددة تتيح للقارئ الجوال الإحاطة بما يقدمه النص المترابط.

في غياب التجوال الموجه (تحديد المراد بصورة قبلية) يكون القارئ الجوال أمام الانتقال الأفقي الذي يجعله يتيه فعلا، فتكون انتقالاته مفتوحة أبدا، وقد يجد ما يبحث عنه بالمصادفة، إذا كان فعلا يبحث عن شيء ما، وقد يظل يتجول إلى ما لا نهاية، وتتيح شبكة الإنترنت (باعتبارها نصا مترابطا) هذه الإمكانات فيظل القارئ تاها وضائعا وسط المواقع التي يسلمه كل منها إلى غيره، إلى ما لا نهاية.

هذا الإمكان المتصل بطبيعة «النص المترابط» هو الذي دفعنا إلى الحديث عن ضرورة إلمام القارئ بكيفية إنجاز النص المترابط، وإلا فإنه سيكون عرضة للضياع إذا كان تجواله غير موجه لغايات ومقاصد خاصة.

إن تمييزنا بين القارئ الكريم والقارئ الجوال أملته علينا طبيعة «النص المترابط» نفسه. هذه الطبيعة هي التي تحدد بصورة أو بأخرى طريقة تعامل القارئ مع النص المترابط.

ويدفعنا هذا إلى التوقف قليلا أمام «أنواع» النص المترابط لتدقيق الصلات التي تربطها بالقراءة، خالقة بذلك أنواعا محددة من «القراء».

١٣ - أنواع النص المترابط

تحقق من خلال الممارسة والاجتهاد واستثمار مختلف الإمكانات التي تتيحها برامج النص المترابط ظهور أنواع متعددة من النصوص المترابطة، ولقد تفنن المبرمجون والمشتغلون بالنص الإلكتروني في ابتكار أساليب مختلفة من الترابط النصي، وهذه الأساليب والأنواع مرشحة للمزيد من التطوير. ويهمنا هنا أن نتوقف عند أهم هذه الأنوع [٢٤]، ونبين صلاتها بأشكال القراءة والقراء التي تفرزها، وما يستدعيه كل منها ليحصل التفاعل المنشود معها لتحقيق التواصل بين أطراف النص المترابط.

١٣-١- التوريق

أسمينا هذا النوع الأول «التوريق» لأنه يضارع نظام توريق أو قلب الصفحات في الكتاب المطبوع. وإذا اعتبرنا صفحة الكتاب مثل الصفحة التي تظهر على الشاشة، فإن الانتقال إلى الصفحات الأخرى لا يتم إلا من خلال:

١٣-١-١: النقر على أسفل الصفحة التي تكون على صورة مثلث صغير يمثل صفحة مطوية، أو أيقونة تمثل سهما أو يدا تشير سبابتها إلى اتجاه الصفحة الموالية، أو:

١٣-١-٢: النقر على مثلثين متقابلين يشير أحدهما إلى الصفحة السابقة، والآخر إلى الصفحة التالية.

هناك العديد من البرامج والمواقع التي توظف هذا النوع التوريقي، ونمثل لذلك ببعض البرامج العربية مثل موسوعة الحديث الشريف (صخر) [١٥]، وتاريخ ابن خلدون وابن الأثير[١٦]. وفي هذا النوع يكون التفاعل محدودا جدا لأنه يأخذ صورة نظام الكتاب الورقي للانتقال من صفحة إلى أخرى، أو الانتقال في جسد النص من خلال النقر على أحد مكونات الخارطة أو لائحة عرض المواد، وتعيين إحداهما، وبعد اختيار مادة أو عقدة، يكون النقر عليها مدخلا لتنشيطها ليبدأ التوريق على النحو التالي:



الشكل (١): النوع التوريقي

١٣-٢: الشجري

تقدم إلينا المعلومات في نوع النص المترابط الشجري منظمة على مستويات تأخذ بعدا تراتبيا يبدأ من الأصل وينحدر نحو الفروع المنضوية تحته. ويسمح هذا النوع للقارئ بأن ينتقل في تراتبية المادة حسب المسار الذي رسمه له المؤلف، وذلك بالتحول من مستوى أعلى إلى آخر أدنى، أو العكس إذا لم يرد القارئ مراعاةترتيب المواد.

يبنى النظام الشجري على شاكلة فهرست الكتاب الورقي: المجلد، الباب، الفصل، وفهرست النص الإلكتروني يأخذ هذا البعد الشجري. وتاريخ ابن خلدون (وغيره من البرامج) الذي أعطيناه مثالا للنوع التوريقي يجسد لنا ذلك بجلاء. فنحن بعد تحديد المجلد الذي نريد البحث فيه بوساطة تنشيطه، يفتح فهرست المجلد، ويكفي النقر على أي مادة منه، لنجد أنفسنا أمام الصفحة الأولى، وهكذا. وفي حالة المقالة، يمكن بروز النوع الشجري من خلال العناوين الرئيسية، وما يتضمنه كل منها من عناوين فرعية على هذا النحو:

العنوان

المقدمة

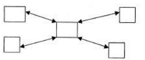
الفصل الاول	الفصل الثاني	الفصل الثالث
١ . ١ .	٢ . ١ .	٣ . ١ .
١ . ٢ .	٢ . ٢ .	٣ . ٢ .

الشكل (٢) النظام الشجري

١٣-٣ : النجمي

يأخذ هذا النوع صورة «النجم»، الذي يقع في محور دائرة، وتدور في فلكه نجوم أخرى. ويكون هذا النوع عادة في النص المترابط ذي البعد التعريفي أو القائم على تحديد دلالات الكلمات أو المفاهيم، حيث يُنظَر في مجموعة من المفاهيم في ضوء مفهوم جامع ينظمها كلها. فيغدو المفهوم المركزي بمنزلة «عقدة» مركزية منفتحة على عقد فرعية. يقوم المستعمل بالنقر على «الكلمات المترابطة» أو «الصور المترابطة» بالمفهوم «المحور»، فيحصل على معلومات إضافية عما يبحث عنه، ثم يعود إلى العقدة المركزية وهكذا دواليك.

لا نجد هذا النوع فقط في النص المترابط الذي يقوم على عقد مركزية، ولكننا نعثر عليه أيضا في بعض المواقع على الشبكة التي تتخذ هذه الهيئة:

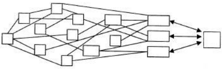


الشكل (٣) النظام النجمي

١٣-٤ : النوع التوليفي

يقدم النص المترابط التوليفي بنية معمارية مركبة لا تخضع لأي نظام خطي قابل لأن نتتبع مساراته، كما نجد ذلك في الأنواع الثلاثة السابقة. فهو يتضمن عددا محدودا من العقد، ومجموع المسارات الممكنة التي يتكون منها تشكل تخطيطا محدودا قابلا لأن يحسب رياضيا. ويتيح هذا التوليف المتعدد مجموعة من الروابط التي تعطي للمستعمل إمكانات متعددة

للاختيار والانتقال. وهذا النوع التوليفي يقدم احتمالات أكبر للتفاعل بالقياس إلى الأنواع السابقة؛ لأن على المستعمل أن يختار بنفسه الاتجاه الذي يسير فيه من بين اتجاهات متعددة. ويأخذ هذا النوع التوليفي البنية المركبة التالية:

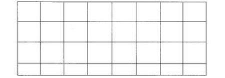


الشكل (٤) النظام التوليفي

١٣ - ٥: النوع الجدولي

لم أعثر في مختلف الأدبيات التي ترصد أنواع الترابط النصي تحديدا لهذا النوع، ولكني استخلصته من قراءة بعض الروايات التفاعلية [١٧]، وكذلك من خلال واجهة موقع لاندو Landow، التي تتكون من ١٥ خانة كل واحدة منها تنفتح على عالم كبير من العقد [١٨].

وتبين لي أنه نوع خاص فيه مزيج من النوع التوليفي والشبكي (الذي سنتحدث عنه ١٣-٦). وهو يتيح للقارئ اختيار الخانة التي سينتقل منها من خلال النقر على عنوانها، فتفتح له عقدة، وانطلاقا منها يمكنه أن ينتقل بين عقد النص، وهكذا. لكن «الجدول» يظل بالنسبة إليه هو «دفة» الانطلاق والرجوع، كي لا يظل يضيع وسط متاهات النص. ويتخذ هذا النوع الصورة التالية:



الشكل (٥) النوع الجدولي

١٢ - ٦ : النوع الترابطي أو الشبكي

ليس غريبا هذا النوع، ولا تسميته، فهو ينهض أكثر من غيره على أساس متطور من العلاقات الموسعة بين مختلف عناصره ومكوناته، وما على المستعمل إلا اختيار العلاقات التي يريد إقامتها بين العقد المختلفة، وكذا الروابط اللانهائية بين مختلف المواد، وبحسب القصد الذي يريد.

يتصف هذا النوع بأنه هو الأكثر تفاعلية ودينامية وتشعبا، ولذلك أسميناه «ترابط النص المترابط»، أو النوع الترابطي أو الشبكي، لأنه أشبه بالشبكة. إنه يتميز عن غيره بالترابطية الشاملة: إذ هي السمة التي تحدد مجمل العلاقات بين كل أجزائه المختلفة. ويجسد هذا النوع البعد الافتراضي للنص المترابط، لأن المستعمل يمكنه أن يتحرك بين العقد المختلفة حسب اختياره، وبذلك يمكنه أن ينتج «نص (ه) المترابط» الخاص به. ويبدو ذلك بسبب كون أي عقدة فيه مهما كان حجمها (من الحرف إلى الكتلة) تتيح إمكان الوصول إلى عقدة أخرى. لذلك نجد بعض المختصين يعتبر هذا النوع هو الذي يجسد لنا «النص المترابط» بامتياز، بل إنه وحده الذي يمكن تخصيصه بسمة النص المترابط، كما يذهب إلى ذلك الباحث المتخصص في النص المترابط «دافيد س. ميال»[١٩].

يمكن الوقوف عند بعض تجليات هذا النوع بما تقدمه لنا المعاجم والموسوعات الإلكترونية المتطورة مثل معجمي «روبير» و «هاشيت»، وموسوعات «أونيفرساليس» و «إنكارطا» و«بريطانيكا». تسمح هذه الموسوعات بالانتقال الحر المتعدد الأبعاد داخل النص المترابط، إذ كل عقدة مهما صغرت تتصل بغيرها، ويكفي تحديد أي كلمة (كيفما كانت ولو للتعرف على معناها المعجمي)، والنقر عليها نقرا مزدوجا لنجد أنفسنا ننتقل إلى ما يتصل بها.

يمكن النص المترابط الشبكي المستعمل من البحث الحر، وإنجاز نصه المترابط الخاص به، ولإعطاء مثال لذلك يمكن للمشتغل بموسوعة أونيفرساليس أن يختار محورا، «الأدب» مثلا، فيجد نفسه أمام عدد لا محدود من المواد التي يمكنه أن يصنفها، ويرتبها وفق رغبته: حسب الزمان، الفضاء، أو الموضوعات، ويمكنه أن يكون ملفات خاصة، يمكن لكل منها أن يشكل خزانة خاصة به، تفيده في تحصيل المراد.

إن هذا النوع يبين لنا بجلاء الدور الكبير الذي يضطلع به القارئ في «إنتاج» النص الذي يتفاعل معه؛ لذلك يعتبر هذا النوع بمنزلة «شبكة» تتشكل من عدد غير محدود من الوثائق، وأي قارئ لا يمكنه أن يستثمر إلا ما هو في حاجة إليه. وهذه الشبكة كما تقول هيلين كوديني[٢٠] تنتظم وفق معمار خاص تتحدد بموجبه العلاقة بين الموكل (Serveur) والزبون (Client). وإذا كان الموكل لا يوزع سوى الوثائق التي هو مسؤول عنها من خلال العمل الذي يقدم (أونيفرساليس مثلا باعتبارها موسوعة)، فإن كل زبون لا يستفيد إلا من مجموعة محدودة من الوثائق التي

يتحمل مسؤولية تشكيلها من خلال اتباعه لمسارات وروابط خاصة يتبعها للحصول على وثائق جديدة. إن شبكة النص المترابط ذات طبيعة لا محدودة ولا نهائية، وهذا ما جعل هذا النوع هو أرقى أنواع النص المترابط، وأكثرها تعقيدا، وأكثرها تجسيدا للتفاعل.

١٣-٧ : الترابط والتفاعل

نستخلص مما تقدم أن بالإمكان التمييز بين نمطين كبيرين من أنواع النص المترابط، هذان النمطان نسميهما «بسيط» و«مركب». ونقيس درجة كل منهما بحسب القدرة على تجسيد «التفاعل» ودرجة هذا التجسيد. ومثل هذا التقسيم هو ما قدمه دافيد ميال، وهو يميز بين نوعين اثنين فقط من النص المترابط [٣٢].

- بنية الوثيقة، حيث يعرف النص المترابط بنية منظمة ومشجرة يتبعها القارئ.
- الإبحار الذاتي الذي تبدو بنيته شديدة التعقيد، ويتحرك فيها القارئ بحرية. ويعتبر هذا النوع الثاني هو الجدير بصفة «النص المترابط».

إننا في تمييزنا بين البسيط والمركب ننطلق من أن كليهما يمكنه أن يتضمن أنواعا متعددة، وإن كان يختلف بعضها عن بعض، فإن هناك مقومات أساسية تجمع بينهما، **وهما على النحو التالي:**

١٣-٧-١ : النمط البسيط: يضم هذا النمط الأنواع **الثلاثة الأولى** (التوريقي - الشجري - النجمي). ونحن نعتبره بسيطا لأنه أقرب إلى الكتاب **المطبوع، فهو يخضع** لبنية شبه خطية ولمسارات مضبوطة ومحدودة، كما أن الروابط **فيه محدودة** ومقيدة بقيود دلالية أو منطقية أو سببية، أو ما شاكل ذلك من **العلاقات التي تتحدد** بواسطتها الصلات بين العقد.

١٣-٧-٢ : النمط المركب: ونجد ضمنه الأنواع **الثلاثة الأخيرة** (التوليفي والجدولي والترابطي أو الشبكي). إن هذا النمط أبعد ما يكون عن الكتاب المطبوع وعلى كل المستويات، لذلك يمكن اعتباره النص الذي تتحقق فيه السمات الجوهرية للنص الإلكتروني الجدير بهذه الصفة. فعدد روابطه لا حد له، وهو منفتح على كل مكوناته، ويسمح للقارئ بأن يتفاعل معه بصورة لا نجدها في أي نص آخر. وهذا النمط المركب هو المقصود (ضمنا أو مباشرة) بالنص المترابط في مختلف الدراسات أو الأبحاث التي ترصده أو تنظر إليه.

يبدو لنا ذلك بجلاء في أن هذا النمط المركب هو ما مارسه المبدعون في المجال الأدبي، وأدى إلى إمكان الحديث عن «الأدب التفاعلي» باعتباره جنسا جديدا في الإبداع الأدبي، ويتجسد من خلال الرواية التفاعلية (Hyperfiction) أو المسرح التفاعلي (Hyperdrama)، وسواهما من الأنواع الأدبية الجديدة، التي يبدعها الأدباء الجدد (أمريكا / أوروبا / آسيا) في توافق تام مع مقتضيات «التفاعل» وضروراته برمجيا وإلكترونيا وجماليا ودلاليا، وبقصد خاص للإنتاج في ضوء ما يقدمه من إمكانات.

يدفع هذان النمطان معا (البسيط / المركب) إلى ضرورة ممارسة أشكال جديدة من القراءة، لأنهما معا نتاج طريقة جديدة في الكتابة، كما أنهما من جهة أخرى يؤديان إلى إجراء طريقة خاصة في التعامل مع «النص المترابط»، وإلى صور جديدة من التفاعل معه، وهو ما سنراه تحت أنواع الانتقال في جسد النص المترابط، وتؤكد هذه الخلاصة التي نسجلها هنا، ما سبقت الإشارة إليه (٢ -١)، فإذا كانت وسائل الاتصال الجديدة تخلق مفاهيم جديدة للتواصل، فإن المفهوم الجديد (النص المترابط هنا) يخلق شروطا جديدة للإنتاج والتلقي من جهة، كما أن الإنتاج في نطاق هذا المفهوم الجديد للنص يخلق شروطا جديدة للتفاعل من جهة ثانية.

١٤ - أنواع الانتقال في «النص المترابط»

يفرض الحديث عن أنواع النص المترابط التطرق إلى أنواع أو طرق الانتقال بين عقده وروابطه، من جهة أولى، كما أنه يتطلب الرجوع مرة أخرى إلى القارئ الذي يقوم بالتفاعل معه، من جهة أخرى. سنتوقف أولا عند أنواع الانتقال، ثم نثني بتناول القضية المطروحة بمعالجة النص الإلكتروني العربي، وما يمكن أن يفرضه من ضرورات على كتابة النص العربي «المترابط»، الذي لما يكتب بعد على النحو الأمثل، وعلى قراءته التي ما تزال مقيدة ومحدودة.

يجري التميز عادة في الأدبيات الإعلامـــية بين الإبحار Navigation والتجوال Browsing/Broutage[٣٢].

١٤-١: التجوال: وهو نقيض الإبحار لأنه انتقال بين العقد من دون غايات مضبوطة أو هدف غير التجوال لتزجية الوقت، أو إشباع الفضول من خلال التحرك داخل عقد النص المترابط، والنقر عليها لمعرفة ما يمكن أن ينضوي تحتها.

١٤-٢: الإبحار: نلاحظ في مصطلحية الإنترنت والشبكة هيمنة مصطلحات بحرية للدلالة على الانتقال. والمقصود بالإبحار الانتقال من عقدة إلى أخرى بوساطة الروابط لغاية محددة، وتتمثل في البحث عن أشياء بعينها: الوصول إلى معلومات خاصة ومعينة مسبقا.

وبما أن نوع الانتقال الذي له هدف (الإبحار) هو ما يحظى بالأهمية لخصوصيته، فيمكن التمييز فيه بين أنواع من الإبحار تتصل اتصالا وثيقا بنوعية النص المترابط ومقتضياته، كما يمكن تبين ذلك على النحو التالي:

١٤-٢-١: الإبحار الإجرائي[٣٣] (Nviguation opérationnel): يقصد بالإبحار الإجرائي، الإبحار الذي يسمح بالانتقال داخل المنتوج بغض النظر عن محتواه أو مضمونه. ويبدو ذلك من خلال استثمار الوظائف التالية: الدخول - الخروج - الذهاب إلى التالي أو السابق، وهذا الإبحار يتحقق إما بوساطة الأدوات أو الوظائف التي تتيحها برامج الإبحار المختلفة والمتعددة، وإما بوساطة واجهة النص المترابط ذاته: الأزرار، الصور، الأيقونات، الخارطة.

١٤-٢-٢: الإبحار الدلالي (Navigation sémantique): وهو ما يجري عن طريق الانتقال الموجه بوساطة الاشتراك الدلالي، وذلك من خلال إقدام المستعمل على تحقيق الربط بين عقد المعلومات بحسب اشتراكها في الدلالة على شيء أو حقل محدد. ولإنجاز ذلك فهو يتوفر على مناطق قابلة للتنشيط (كلمة مترابطة - صورة مترابطة)، وتكون كلها معينة أو محددة إما بلون مغاير، وإما بوساطة خط تحتها، وإما بتغير شكل مؤشر الفأرة حين نمرره عليها.

١٤-٢-٣: الإبحار الذاتي (self-navigating hypertext): إذا كان النوعان السابقان من الإبحار يتصلان بصورة خاصة بالأنواع الأولى من النص المترابط، فإن الإبحار الذاتي، وهو مفهوم استقيناه من استعمال دافيد س.ميال (David S.Miall) [٢٤]. ويقصد به حرية حركة المستعمل في النص المترابط الذي لا يخضع لبنية شجرية أو تنظيمية خاصة. وهو ما تعتبره هيلين كوديني (في ما تقدمه لنا في موقع «النص المترابط»)[٢٥]، متصلا بشبكة النص المترابط، لأن المبحر يلعب الدور الأكبر في إنتاجه للنص المترابط من خلاله، وهو يتفاعل إيجابيا مع ما يقدمه له هذا النص المعقد والمركب من ترابطات وإمكانات.

يسمح لنا التمييز بين هذه الأنواع مجتمعة بالرجوع إلى ما كنا قد قلناه عن قارئ النص المترابط، حيث ميزنا بين «الكريم» و «الجوال» لنلاحظ:

- أن أدبيات النص المترابط، وهي تميز بين «الإبحار» و «التجوال»، تنتهي إلى التمييز بين «المبحر» و «المتجول»، وذلك بالانطلاق من اعتماد القصد من عملية الانتقال مبررا للتمييز بينهما.

- أننا في معرض حديثنا عن «الكريم» وقفنا على طبيعة عمله وخصوصيتها التي تتمثل في القراءة المتأنية، والبحث الدؤوب عن المعلومات. أما «الجوال» فهو بدوره له قصد محدد في تصورنا، غير أنه غير محدد بدقة لأسباب كثيرة. لذلك قلنا يمكن للتجوال أن يكون موجها، كما يمكن ألا يكون، الشيء الذي يعرض هذا «الجوال» إلى الضياع.

مرد ذلك في تقديري إلى أن الانتقال في «النص المترابط» يكون إما مبنيا على معرفة بطبيعة هذا النص وإما على جهل بها. لذلك نسجل أن ما أسميناه «الكريم» يظل هو «المبحر»، وهناك علاقة بين «الكرم» و «البحر» في ثقافتنا الشعرية. أما «الجوال» فهو القارئ الذي لا يزال عرضة للضياع، لأنه لا يتبين بعد وظائف النص المترابط وطبيعته.

وتدفعنا هذه الاعتبارات مجتمعة إلى التمييز بين القارئ «المستعمل»، وهو ما رأيناه تحت اسم «المبحر» أو الكريم و«الجوال»، وهو القارئ الذي لم يرتق بعد إلى درجة الإمساك بدفة «الإبحار الذاتي»، ولديه المرونة والقدرة على التنقل بين العقد والروابط بحنكة ودراية.

نستند في هذا التمييز ليس إلى القصد فهو موجود دائما في تصورنا، بغض النظر عن نوعه. ولكننا نقيمه بالتركيز على نوع المعرفة المرغوب فيها من خلال عملية القراءة (الإبحار / التجوال)، تماما مثل قارئ الكتاب المطبوع أو المتعامل معه. ونمثل لذلك بالمكتبة التي يمكن

اعتبارها بمنزلة «الشبكة»؛ فالقارئ العارف يذهب مباشرة إلى رفوف الكتب التي تعنيه في التخصص الذي يريد: لأن له معرفة محددة بموضوعه وما يريده. أما القارئ غير المجرب، الذي يدخل إلى المكتبة لأول مرة فيحتاج إلى مساعدة الكتبي ليوجهه إلى الأروقة والرفوف التي يمكن أن يجد فيها بعض ما يريد وهو غير محدد، أو على هذا القارئ أن يتجول في المكتبة بكاملها ليكوّن فكرة عما فيها. ومن خلال البحث والتجوال يمكن أن يرسو على ما يكتشفه بنفسه.

إنها الوضعية نفسها. فإذا كان القارئ المستأنس بـ «فضاء» المكتبة يذهب توا إلى ما يريد، لأنه يعرف أمكنة الأروقة وما على الرفوف، فإن القارئ «المستعمل» قادر على الإبحار الذاتي لمعرفته بطبيعة النص المترابط و «فضاءاته» الخاصة. أما «الجوال» فهو لا يبحث عن شيء محدد، وعليه الاكتشاف، وعليه أن يؤدي ثمن الدهشة ريثما يصبح قادرا على الإلمام بما يريد، ويكون صورة عن المجال الذي يدخل إليه.

إن الجوال بدوره قارئ ولكنه قارئ من نوع خاص، إنه يريد تكوين فكرة عامة عن «شيء» ما يبحث عنه. لذلك يمكن أن يلتقي مع المستعمل في أشياء، ويختلف عنه في أشياء أخرى. وهكذا نسجل أن المستعمل نفسه يمكن أن يكون مرة مبحرا، وأخرى جوالا. وفي كل مرة يجني من تنقلاته أشياء لا يمكنها إلا أن تفيده في مسعاه. كما أن الجوال اليوم يمكن أن يكون مستعملا غدا إذا ما رغب في ذلك.

لذلك لا بد للجوال أن يكون ملما بطبيعة النص المترابط، ليمارس تجواله فيه بصورة لا تختلف عن طبيعة عمله المستعمل. ويدفعنا هذا إلى الانتقال إلى نقطة أخرى تتصل بكتابة النص المترابط وقراءته في التجربة العربية: لنقف على ما يمكن أن تحققاه من تطور في مضمار إنتاج النص العربي المترابط وتلقيه، لتحقيق الغايات المنشودة من وراء التعامل مع النص المترابط، وأهمها الوصول إلى ممارسة الإبحار الذاتي.

١٥ - في التجربة العربية: ملاحظات وآفاق

١٥ - ١: لا تزال كتابة النص المترابط في ثقافتنا العربية محدودة جدا. ودونها الكثير من القيود التي لا تزال تقلل من أهمية الانتقال إليها في الوعي والممارسة. ويبدو لنا ذلك بوضوح في البرمجيات العربية والمواقع العربية على الإنترنت. فهي في مجملها لاتزال تنتمي إلى النوع البسيط من النص المترابط، ولم ترتق بعدإلى النوع المركب أو الشبكي الذي يعتبر التجسيد الحقيقي والأمثل للنص المترابط.

إن الانتقال إلى نوع آخر من أنواع النص المترابط في الكتابة والتلقي معا ليس فقط تعبيرا عن نزوة أو رغبة ذاتية، ولكنه نتاج صيرورة من التطور في فهم النص والوعي به وممارسته.

وكنا قد أوضحنا أن الانتقال إلى النص الإلكتروني ونظيره النص المترابط ما كان ليتحقق لولا الإنجازات التي تحققت في الحقبة البنيوية سواء على الصعيد النظري أو التطبيقي. فهناك صيرورة وتطور، حيث يترابط اللاحق بالسابق.

١٥-٢: لقد تأخر تطور فهم النص من منظور جديد، على رغم ظهور أدبيات عربية تعنى بالرغبة في تطوير تصورنا للنص، لأن النظريات الأدبية واللسانية «العربية»، لم تؤسس على قاعدة علمية تؤمن بالتراكم والبحث العلمي والتجريبي. لذلك لم نكن نستفيد في علاقتنا بمختلف النظريات الغربية إلا بنتائجها ونعمل على تطبيقها. وحتى هذه التطبيقات لم تتحول إلى رصيد مشترك ينتقل الوعي به وممارسته على نطاق واسع في المدرسة والجامعة والصحيفة.

لقد ظلت النظريات المتفاعل معها صدى يعكس اهتمامات الباحثين والدارسين والنقاد، كما ظلت الكتابات العربية التجريبية في الشعر والسرد بمنأى عن المعالجة النقدية أو التنظيرية الملائمة، ولهذا بقيت معزولة، فلم يحصل التفاعل بين الكتابة والقراءة النقدية، وكل هذا ساهم في تأخر فكرنا النقدي وقراءتنا النقدية للأدب واللغة، والإفادة منهما على الصعيدين الثقافي والتربوي لتحقيق التطور والتقدم في مسارات جديدة ومتعددة.

١٥-٣: يمكننا الوقوف عند مظهر واحد نراه كافيا من وجهة نظرنا لتقديم صورة عن واقع «الكتابة» العربية، إنها إجمالا أقرب ما تكون إلى الشفاهية منها إلى قواعد الكتابة الحديثة وضوابطها. وذلك انطلاقا من أن الكتابة، كما نتصور، نوعان: الأول منهما يقوم على الاستطراد، والثاني على التنظيم.

١٥-٣-١: في الكتابة الاستطرادية يتطور المكتوب مع اطراد عملية الكتابة. وكلما استمر الكاتب برزت أفكار، وكان الرجوع إلى أفكار أخرى، والسجال مع آخريات،... وهكذا دواليك، ولهذا يمكن أن نقرأ أحيانا كثيرة مقالة أو دراسة تمتد على صفحات، ولكن ليست فيها فكرة جوهرية يدافع عنها صاحبها، ويوفر لها ما يكفي من الأفكار الفرعية التي تعضدها. وفي العديد من الأطروحات والرسائل التي ساهمت في مناقشتها، كان الطالب الباحث يتعجب حين أسأله أن يقدم إليَّ الأطروحة التي يدافع عنها في بضع كلمات، أو يجسد لي الفكرة التي يدافع عنها.

إن الكتابة عندنا على العموم استطرادية: فالعديد من المقالات يكاد يكون خلوا من العناوين الرئيسية والفرعية، ومن توزيع النص إلى فقرات مترابطة ومتسلسلة، وعلى مقدمة وخلاصة. هذه التقاليد الكتابية لم نتعود عليها، ولم نعلم أطفالنا في مختلف مراحل الدراسة ممارسة الكتابة وفق قواعد مضبوطة ومحددة. وهذا عامل بنيوي لا يزال في رأيي، على وجه العموم، عائقا دون انتقالنا إلى الكتابة المنظمة لتصبح هي القاعدة.

١٥-٣-٢: أما الكتابة المنظمة أو المبنينة، أي التي يمكن ضبط بنيتها من دون بذل أي جهد، فهي نقيض الكتابة الاستطرادية، فهي تبنى وفق منهجية دقيقة يترابط فيها اللاحق بالسابق، ولها مقدمات ونتائج، وكل ذلك يقدم من خلال بنية تراتبية أو هرمية تيسر عملية القراءة والاستيعاب دون إجهاد أو إعادة القراءة. فالفقرات واضحة، وكل واحدة منها تحمل عنوانا فرعيا، وداخل كل عنوان عناوين أخرى يتضمنها.

هذه الطريقة وليدة تقاليد في التفكير وقواعد في العمل، لأنها تنشد «الفكرة» وتشيد لها ما يكفي من العناصر لتمثيلها والدفاع عنها لإقناع القارئ، أما الطريقة الاستطرادية فهي تبنى على الإنشاء، لأنها تبحث عن «التأثير» في المتلقي، لذلك تهيمن فيها الصور والتعابير المسكوكة أو «الجميلة»، ويهيمن فيها التداعي.

١٥-٤: إن المدخل المناسب للانتقال إلى الكتابة «الترابطية» يمر عبر الانتقال من الكتابة الاستطرادية إلى الكتابة المنظمة. وأعتبر هذا أول تغيير يمكنه أن يمس تقاليد الكتابة العربية، لأنه سيكون تغييرا لعادات في القراءة والكتابة معا: كتابة الملخص، تنظيم فقرات النص، الاهتمام ببناء الأفكار وتسلسلها من المقدمة إلى التركيب.

إذا كانت التقاليد الكتابية (الإبداعية، النقدية) في الغرب قد استفادت من التطورات الحاصلة في فهم «النص» من منظور جديد يقوم على الشذرات، والانفتاح، وما شابه هذا من المقومات، هي التي أدت، بسبب التطور الطبيعي للأمور، إلى ظهور «النص المترابط»، فإن التقاليد الكتابية العربية (وبالأخص الرواية التجريبية وبعض الدراسات النقدية الجديدة)، عرفت في جزء منها هذه التصورات، وإن لم تتحول أفقيا وعموديا على النحو الذي تحقق في الغرب، لذلك فالكتابة العربية في مختلف تجلياتها مدعوة، استجابة لضرورات التطور وإلحاح الانتقال إلى مستوى آخر من إنتاج النص وتلقيه، إلى الانتقال إلى الوعي بضرورة فهم جديد لـ «النص»، وبأهمية «الكتابة المنظمة»، وصيرورتها الطبيعية «الكتابة الترابطية». وكلما تأخرنا في إنجاز هذا التحول على صعيد الوعي والممارسة كان تأخرنا ليس فقط في انتاج وتلقي «النص» و «النص المترابط»، ولكن أيضا في الاستفادة من الروافد التكنولوجية واستثمارها الاستثمار الأمثل في إنتاج معرفة جديدة، وفي الارتقاء إلى أفق جديد للتواصل من خلال المفاهيم، وبواسطتها، وبتوظيف الوسائط الجديدة للاتصال والتواصل والتطور.

هوامش البحث

1 P.Znettacci. La théorie de l'information et l'informatique,in. Révolutions informa-tions,1972,p.28. tiques,édi.Union Générale D'Edi

2 انظر عرض محمد مفتاح لمختلف هذه التصورات التي وقف عليها في كتابه: «المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي» المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ص. ٣٠.

3 سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي: الزمن، السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، ط٣ ، ١٩٩٧، ص١٧.

4 سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢ ، ٢٠٠١، ص ١٠.

5 G. Genette ,Figures4,édi.Seuil,coll.Poétique, 1999.

6 من أعـمـال جـورج لاندوو: George P.Landow - Hypermedia and Literary Studies (MIT, 1991) - The Digital Word: Text-Based Computing in the Humanities (MIT, 1993)
انجـزهـمـا بالاشـتـراك مع Paul Delany Hyper/Text/Theory (Johns Hopkins University Press, 1994) - Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology (Johns Hopkins University Press 1992).
في الطبعة الأولى، وصدرت لهذا الكتاب طبعة ثانية سنة ١٩٩٧، تحمل عنوان: Hypertext 2.0 (Johns Hopkins University Press).

7 أهم موقع يحتله يحمل اسمه، وهو يضم بوابات عديدة:
http: landow.stg.brown.edu/.

8 sophie Marcotte,George Landow et la théorie de l'hypertext,in: www.astrolabe.com.

9 انظر توضيحا لمفهوم «الترابط النصي» وعلاقته بالتفاعل النصي في: سعيد يقطين: التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميات، ضمن كتاب «المفاهيم: تكونها وصيرورتها» تنسيق محمد مفتاح وأحمد بوحسن، سلسلة ندوات ومناظرات رقم ٨٧، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ٢٠٠٠، ص ١١٢

10 المرجع نفسه، ص ١١٣.

11 J.Clément,L'Hypertext de fiction: naissance d'un nouveau genre? in, Littérature et informatique. Textes réunis par Alain Vuilemin et Michel Lenoble Artois Presse Universite 1995,P122.

12 ويتراكم تراث مهم يتصل بالنص المترابط صار بالإمكان الآن الحديث عن أدبيات أخرى وأشكاله ومصطلحيته، كما صارت هناك مواقع عديدة شخصية وجماعية وأكاديمية تعنى به، وبجميع اللغات الحية.
كما أن العديد منها يحمل عنوان «النص المترابط»، مثل: - Hyperizons: Theory and criticism of hypertext fiction, www.duke.edu/
- Eastgate: Hypertext on the web, www.eastgate.com

13 Hypertexte, in: H.Godinet,IUFM de Grenoble, www.grenoble. iufm.fr.

14 استفدنا من عروض هذه الأنواع من عدة آراء، وهي مختلفة في رصدها، وتسميتها، لذلك حاولنا الاقتصار على الأهم منها، وما استنتجناه من خلال الملاحظة والمتابعة. انظر:
- كوديني، مرجع مذكور أعلاه (١٢).

- Pascal Fancea,Ingénierie éducative, cddp. De l'Isére,www.crdp.ac grenoble.fr.

15 نجد النوع الشوريقي في مادة «موسوعة الحديث الشريف: الإصدار الثاني، ٢٠٠٠ شركة البرامج الإسلامية الدولية. والنوع الشجري في مادة «علم مصطلح الحديث» ضمن الموسوعة نفسها.

16 الكامل في التاريخ لابن الأثير الجزري، تنفيذ وإنتاج شركة سما للبرمجيات، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠.

17 هذه الرواية التفاعلية بالفرنسية تحمل عنوان: «Ecran Total»، وهي للكاتب «Alain Salvatore»، ويمكن الحصول على الرواية أو قراءتها من خلال الموقع:www.citeweb.net .

18 http://landow.stg.brown.edu/

19 David S. Miall, Reading and writing Hypertext, 1997, in: www.Ualberta.ca/~dmiall/.

20 مرجع مذكور، انظر الهامش ١٣.

21 مرجع مذكور، انظر الهامش ١٩.

23/22 مرجع مذكور، انظر الهامش ١٢.

24 مرجع مذكور، انظر الهامش ١٩.

25 انظر الهامش ١٣.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

خصوصية الإيقاع الشعري في النقد العربي

«والشعر توقيع... لكن النظم والقافية لا يصنعان شاعرا»

سيدني

د. أحمد محمد ويس(*)

ربما كان أول ما يلوح في الذهن من أوجه اختلاف الشعر عن النثر هو تميز الأول منهما بما له من وزن أو نظم أو إيقاع أو ما إليها، مما استغرق من النقاد قديما وحديثا جهودا غير يسيرة، وشغل من كتاباتهم النقدية حيزا ليس هينا.

بيد أننا إذ نورد هذه المصطلحات معا وفي سياق واحد لا نود أن يذهب الظن بالمتلقي إلى أننا نساوي بينها، مع أننا لا نزعم أيضا - وليس في مكنتنا أن نزعم - أن في الإمكان إقامة حدود صارمة بينها في مثل هذا السياق حين يتعلق الحديث بالشعر. والحق إن تعذر إمكان الفصل كان من وراء كثير من الاختلاف بين الدارسين في شأن الشعر والنثر مما له تعلق بالجانب الصوتي فيهما. وإذا كان صحيحا أن كلا منهما يتألف من الأصوات عينها، فإن ثمة اختلافا كميا وكيفيا بينهما في طريقة نظم تلك الأصوات.

وإذ نخوض في هذا البحث لا نريد أن تكون مقدمته، في اعتبار الجانب الموسيقي ميزة للشعر دون النثر مصادرة للرأي في هذا الموضوع، فليس من هدفنا البتة أن نصادر، على الرغم من أننا ههنا إنما ننطلق مما بدا أنه الرأي الشائع في ذلك. وطبيعي أن يكون لهذا الرأي ما يضاده على نحو أو آخر. وهو ما سنحاول أن نقف عليه أيضا.

ولعل أول ما يستدعيه البحث هنا أن نبتدئ بإيضاح بعض ما تحمله تلك المصطلحات الأول من مفاهيم كي يتسنى لنا من خلالها إبراز ما يتميز به الشعر حين تتوافر فيه. وسنضطر،

(*) قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة حلب - الجمهورية العربية السورية.

بسبب من ضيق المقام، أن نختار من بين كم لا يستهان به ما يبدو أنه الأنسب، وما توافر له قدر ما من الاتفاق بين الدارسين.

ويبدو أن «الوزن Meter»(*) هو تاريخيا أكثر من غيره التصاقا بالشعر. وهو عند الجم الغفير «وجه من أوجه التكرار»[1]، أو مقياس «ينظم الخصائص الصوتية في اللغة. و... يضبط الإيقاع في النثر، ويقربه من التساوي في الزمان، و[من ثم] يبسِّط الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية، و... يبطِّئ التوقيت، ويطوِّل أحرف المد بغية عرض لون الطبقة الصوتية أو النغمة الممدودة. وهو يبسِّط ويضبط الإنشاد ورخامة الحديث»[2]. ولا يخلو هذا الوصف للوزن من لبس لا ندري معه هل يقصد منه «ويليك» أن الوزن يقع في النثر مثلما هو واقع في الشعر أم تراه يقصد أن الوزن يرتفع بالنثر المبعثر عادة إلى مستوى الكلام المنظوم، فيصير بذلك شعرا أو قريبا منه، ولكنه في عبارته الأخيرة يتحدث عن «الإنشاد». والإنشاد مصطلح مختص بالشعر. ويبقى وصف ويليك مشتتا، وربما كان ذلك لأنه قد مزج فيه بين نوعي الوزن الكمي والكيفي. ولعلنا إذا تحولنا إلى «كوهن» وجدنا عنده للوزن تحديدا أدق؛ لأن الوزن هنا هو الخاصية الأساسية للعروض المطّرد؛ إذ يقول: «والوزن هو عدد المقاطع التي يتكون منها البيت، والمعتبر ليس هذا العدد في نفسه، بل تكراره بعينه من بيت لبيت، وبهذه الصفة يحقق الرجوع... وليس البيت عروضيا إلا لكونه متماثل الوزن، [وهو ما] يتيح له تحقيق تماثل وزني داخلي...»[3]. ومن الواضح أن هذا التحديد للوزن هنا يتطابق وعروض الشعر العربي، إذ هو مثله كمي quantitive يستند إلى توالي المقاطع من طويلة وقصيرة على نحو منتظم متكرر.

ويشير كوهن عقب ذلك الوصف إلى أن «الوزن هو العنصر الأساسي المتواطأ عليه في العروض الفرنسي»[4]، غير أن كوهن يشير مع ذلك إلى أن هذا ليس أمرا متفقا عليه عند أهل الاختصاص. وسنرى وشيكا تفصيل ذلك وبيانه عند الحديث عن «الإيقاع».

وقبل ذلك نود أن نفرغ من مصطلح «النظم verse» وهو ما نجده يتردد هنا وهناك كما لو أنه التحقق الفعلي للوزن، على نحو ما يُفهم من كوهن حين يتساءل عن القواعد التي تمنح النظم تعريفا سابقا، فيجيب بأن «كل نظم رجوع دائري ينكفئ على نفسه versus بالمقابلة مع النثر prorsus: أي أنه امتدادي يتقدم خطيا»[5]. وإلى قريب من هذا كان تعريف «جيرارد هوبكنز» (١٨٤٤-١٨٨٩)، إذ يرى أن النظم هو «ذلك الكلام الذي يكرر كليا أو جزئيا العدد نفسه من الأصوات»[6]. وظاهر مدى ما بين هذا التعريف وتعريف كوهن للوزن من تقارب لا يبدو معه ثمة فرق بينهما. ثم إننا نرى في تعريفي كوهن للوزن والنظم السالفين اشتراكا في

(*) وقد يترجم أيضا بـ «البحر». انظر مثلا: عبدالنور، جبور: المعجم الأدبي، ط١ دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٧٤. ووهبة، مجدي، والمهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان - بيروت، ١٩٨٤، ص٧٣. وإن كانا يترجمانه أيضا بـ «وزن الشعر» ص٤٣٢. ودرويش، أحمد: في ترجمته كتاب كوهن: بناء لغة الشعر، ط٣ دار المعارف - مصر، ١٩٩٣، ص١٠٩، ولكنه يترجمه بـ «الوزن» غالبا، وترجمه بعضهم بـ «العروض» انظر: جدسون، جيروم: الشاعر والشكل، ترجمة: صبري محمد حسن وعبدالرحمن القعود، ط١، دار المريخ، الرياض ١٩٩٥، ص٧١.

أن أحدهما يحقق الرجوع والآخر هو رجوع. وعلى رغم ذلك فنحن نرى أن النظم هو التحقق الفعلي للوزن، أو هو آلية يُنسج فيها الكلام على منوال وزن ما، بحيث ينتج عنه الشعر، أو ربما لم يكن النتاج إلا نظما، وذلك حين يخلو النتاج من روح الشعر؛ إذ ليس كل نظم يكون بالضرورة منتجا للشعر، على الرغم من أن هوبكتر يصر على أن يرى في النصوص المنظومة ظلا من الوظيفة الشعرية(٧).

ولعل في هذه الإلمامة السريعة بمصطلح النظم ما يغني كي نقف عند ما يبدو أهم المصطلحات وأكثرها استعصاء على التحديد، وذلك هو «الإيقاع Rhythm»، والمصطلح في أصله اليوناني يعني الجريان والتدفق(٨). ولكن ما يهمنا هنا هو أن نتبين ما بينه وبين مصطلح «الوزن» من تداخل واختلاف على ضوء ما توافر لدينا من مادة نقدية. وكنا رأينا إشارة كوهن التي رأى فيها أن الوزن هو العنصر الأساسي المتواطأ عليه في العروض الفرنسي، بيد أنه ما لبث أن أعقب ذلك بالقول: إن هذا لم يكن أمرا متفقا عليه عند أهل الاختصاص. ومن ثمة نراه يشير إلى أن الباحثين في هذه القضية فريقان اثنان: «متمسكون بالوزن ومتمسكون بالإيقاع»(٩). ولعل هذا التقسيم يلخص ما نحن بإزائه من مشكل تلخيصا دقيقا. ثم إنه تقسيم يفصح عن أن الوزن والإيقاع ليسا مترادفين، على نحو ما أراد لهما كثير من النقاد(*) وإن كان بينهما من التداخل ما لا يقوى على إنكاره منكر.

على أن كوهن، إذ يعرض للمستمسكين بالإيقاع، يشير إلى أنهم قد انتقدوا الوزن على اعتبار أن الشعر الموزون أو معظم الشعر المؤسس على البحور لا يؤدي في الإنشاد إلى الإحساس الجماليّ بالمساواة: فقد بدا لهم أن عدد المقاطع في الإنشاد يتراوح بين تسعة مقاطع وأربعة عشر مقطعا، على حين أن المقرَّر هو أن يكون البحر اثني عشر مقطعا. ولكن كوهن لا يُقرّ هذه النتيجة التي أراد منتقدو الوزن أن يخلصوا إليها. ويرى أن الأبيات المكسورة لم تكن هي الغالبة، كما أراد هؤلاء أن يصوروها متخذين منها تعلة لنقد الوزن. وحقا قد يكون ثمة نقص في المقاطع عامة، بيد أنه لا يزيد في حالة البحر السكندري على نسبة الواحد إلى الاثني عشر ١٢/١. وهي نسبة لا تؤدي إلى ما زعمه هؤلاء من انتفاء الإحساس الجمالي بالمساواة(١٠). ويبدو لنا هذا الردّ من كوهن موفقا، وإن كنا نعدم الوسيلة التي تتيح لنا اختبار صحته في لغة أصحابه، ولكننا نملك أن نؤكد أن كوهن قد رأى في الوزن قيمة عليا، ويكفي أن نراه يجعله «من مقوّمات العملية الشعرية»(١١).

وقد كنا نتوقع بعد هذا أن نجد عند كوهن - وقد عرض لأنصار الوزن وأنصار الإيقاع - تفريقا ما بين الوزن والإيقاع، ولكننا لم نره يقيم مثل ذلك التفريق. وبدأ حديثه عن الإيقاع

(*) يعرض علي يونس لبعض من قرن بين الوزن والإيقاع من الباحثين العرب والإنجليز. انظر كتابه: نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص١٧.

موزعا في صفحات مختلفات لم نستطع أن نخلص منها برأي واضح يجعل من هذا الإيقاع أمرا مميزا، ومفهوما واضحا. وقد يكون لكوهن بعض العذر في ذلك على نحو ما سنرى. وحقا نحن واجدون عنده تعريفا للإيقاع يورده على أنه لـ «لبيوس سيرفيان»، ونصه أن الإيقاع «دورية زمنية ملحوظة»[12]، بيد أنه تعريف لا يشي بأن فيه اختلافا عن تعريف الوزن... فهل يريد كوهن - وقد أقر بهذا التعريف - أن يقول بأن لا خلاف بين المفهومين؟ الحق أننا لا نملك أن نؤكد ذلك. ولكن في مُكنتنا أن نستنتج أن أنصار الإيقاع منتقدي الوزن لا يقنعهم مثل هذا المفهوم للإيقاع، ويبدو أنهم يريدون له أن يعتمد على غير ما يعتمد عليه الوزن من توالي المقاطع، وذلك بأن يعتمد على النبر الزمني[13]. وإذ لا ينكر كوهن أهمية هذا الإيقاع النبري في النظم الفرنسي[14] لا يلبث في آخر بحثه عن «المستوى الصوتي» أن يخلص إلى أن هذا النبر ليس «عنصرا مميزا» في اللغة الفرنسية بخلاف ما عليه الحال في اللغتين الإسبانية والإنجليزية[15].

ولا يبدو كوهن متحمسا لفكرة الإيقاع بديلا عن الوزن، بل هو يريد للإيقاع أن ينطوي تحت الوزن، أو هو يريد أن يرى في الوزن ما يراه غيره في الإيقاع. ويبدو لنا أن غيره لا يريد لهذا الإيقاع أن يكون محددا كما هي حال الوزن المطرد، بل هو يريده إيقاعا متحررا ومتحركا في الآن نفسه. ولعلنا سنرى أن لهذا المعنى الواسع للإيقاع أهمية خاصة في العلاقة ما بين الشعر والنثر.

وإذا كانت العلاقة هذه هي ما يهمنا في البحث، فإن كوهن أشار إلى طرف من اختلاف الشعر والنثر من حيث نوع العلاقة التي تربط ما بين البنيتين الصوتية والدلالية في كل واحد منهما: فقد أكد كوهن مرارا عديدة أن «الجملة»(*) في النثر «تحترم موازاة البنيتين الصوتية والدلالية»[16]. ومن شأن هذا الاحترام أن ينأى بالنثر عن أن يكون إيقاعيا؛ لأن الجمل فيه تطول وتقصر[17]، ويكون ثمة تباين في الوقفات بينها، على حين أن الشعر أو النظم لا يلتزم بهذه الموازاة بين بنيتيه الصوتية والدلالية. إنه مثلما يقول كوهن «انزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصوت والمعنى السائدة في أي نثر كان: انزياح مطرد ومقصود»[18]. وهكذا فإن الوزن والتركيب إذا ما دخلا في تعارض ومنافسة فإن «كرامون» وكوهن يدعوان صراحة إلى إنقاذ الوزن، حتى لو أدى ذلك إلى التضحية بالتركيب، ولا غرو فإن الهدف الذي يرومه الشعر خفية إنما هو تفكيك التركيب[19].

(*) يحسن بنا أن نشير هنا إلى مفهوم كوهن للجملة، إذ إنه يعرفها تعريفا مزدوجا: «فهي من جهة ما يقدم معنى تاما، ومن جهة أخرى ما انحصر بين وقفتين، فهي إذن وحدة بالصوت والمعنى في آن معا. وهذا التعريف الصارم غير ممكن إلا عندما تحقق اللغة الموازاة الصارمة بين البنيتين الصوتية والدلالية. فلن يكون مقبولا لذلك إلا في النثر، أما في النظم فإن التعريف المزدوج لم يعد صالحا. وتطبيقه يقتضي أن تقبل السلسلة اللغوية الانقسام بالعاملين معا في النقط نفسها، وهذا واقع النثر، أما في النظم فتختل الموازاة، فما يقدم معنى تاما؛ أي الجملة، لم يعد محصورا بين وقفتين، وما هو محصور بين وقفتين؛ أي البيت، لم يعد يقدم معنى تاما». بنية اللغة الشعرية، ص٧٠، بتصرف يسير.

ولا بد من الإشارة إلى أن هذا التعارض بين البنيتين الصوتية والدلالية ليس خاصا بالشعر المنظوم المطرد فحسب كما قد يفهم، وإنما يشركه في الشعر الحر أيضا. فأما قصيدة النثر فإن كوهن يشير إلى أنها تطابق بين البنيتين[20]. كذلك فإنه يشير إلى أن التعارض بين البنيتين لم يكن موجودا في كل الشعر؛ إذ إن من الشعر ما يتوافق فيه الوزن والتركيب، وحينئذ يكون أكثر اقترابا من النثر، على نحو ما حصل للشعر الكلاسي في عصر التنوير خاصة[21].

على انه لا بد من أن يكون ثمة مغزى فني ما من وراء تأكيد كوهن أهمية التعارض بين البنيتين الصوتية والدلالية في الشعر، موزونا كان أو حرا. ويحق للمرء أن يتساءل عن ذلك المغزى وعن المردود الشعري الذي نحصل عليه من ذلك التعارض. وهنا سنرى عند كوهن إلماحات عدة إلى أن من شأن الموازاة بين البنيتين أن تجعل الخطاب الشعري واضحا وقريبا من الخطاب النثري، في حين أن التعارض يؤدي إلى تفكيك نسق الخطاب الشعري على نحو يضفي عليه نوعا من الغموض، يغدو بسببه عصيا على المتلقي أن يتواصل معه بسهولة ويسر، من دون أن يعيد تركيبه من جديد. وهذا النوع من الخطاب الشعري هو ما امتاز به الرمزيون فكان ان اتسم شعرهم بالغموض[22].

ولا نريد أن نستطرد مع كوهن أكثر من ذلك، ولكننا نشير إلى أن الخلوص برأي واضح في أمر الجانب الصوتي في الشعر، مقارنا بالنثر، هو من الصعوبة بحيث لا نزعم أن في مقدورنا مقاربته، وذلك لأن بعض المفاهيم ربما لم تجد حدا مقبولا من الاتفاق عليها بين الدارسين في اللغة الواحدة بله اللغات المختلفة. وهكذا يبدو لنا أن الطريق محفوفة بالمزالق لمن يخوض فيها... وكيف لا تكون كذلك وهذا واحد من كبار نقاد القرن العشرين - وأعني به رينيه ويليك - يقول: «إن أسس الأوزان ومعاييرها الأولى ما تزال غير أكيدة، وما يزال مقدار مدهش من التفكير السائب والمصطلحات المشوشة، أو المزاحة عن مواضعها يوجد حتى في الدراسات القياسية»[23].

وعلى رغم هذا فإننا سنجهد في أن نتبين صورة - وإن تكن مصغرة - للمشاكلة والاختلاف بين الشعر والنثر في المستوى الصوتي صلب موضوعنا الآن. ولئن كنا رأينا طرفا من ذلك عند كوهن فإن ما عند غيره لا يقل عنه أهمية. ونحن نحسب أن «الإيقاع» مفهوم ما انفك يثير كثيرا من الخلاف بين الدارسين، فكان من ذلك أن كثرت تلك النظريات حول الطبيعة الفعلية له، مثلما يقول رينيه ويليك الذي اكتفى من تلك النظريات بالإشارة إلى اثنتين منها: تجعله الأولى محدودا بأن تشترط فيه أن يكون دائريا، وتمنحه الأخرى تصورا متسعا فتضمّنه حتى أشكال الحركات غير المتكررة. وطبيعي أن تطابق النظرية الأولى مفهوم الإيقاع بالوزن ونرفض من ثم مفهوم «الإيقاع النثري» باعتباره تناقضا أو من قبيل المجاز فحسب. وأما النظرية الثانية فهي تتسع كيما تشمل النثر بمختلف أنماطه ومستوياته على اعتبار أن إنعام النظر فيها لا بد

من أن يستنبط لها إيقاعا ما»[٢٤]. ولا غرابة بعد ذلك أن يكون هذا النوع من الإيقاع الذي يشمل مختلف أنواع النثر هو من الاتساع على نحو ربما لا يمكن ضبطه ولا تحديد طبيعته، مما قد يؤدي إلى أن يكون مفهوما غير واضح وقابلا لكثير من التأويلات.

وإذا كان ثمة من الدارسين والنقاد، من مثل «باترسون» صاحب كتاب «إيقاع النثر»، من فسر الإيقاع النثري بأنه «نسق من الترخيم المفصل elaborate syncopation (*) فإن «جورج سانتسبري» يؤكد في كتابه «تاريخ إيقاع النثر الإنجليزي» «أن إيقاع النثر يقوم على التنوع، ولكنه يترك طبيعته الفعلية دون أي تعريف»[٢٥]. فأما أن يحدد الإيقاع بأنه «نسق من الترخيم»، على نحو ما صنع باترسون، فهذا يعني أن لا وجود له حقيقة إلا في الأداء الشفوي، وإذا صح هذا الفهم فمعنى ذلك أن الكلام الكتابي محروم من الإيقاع ما لم يكن منطوقا. وفي هذا تضييق لمفهوم الإيقاع أو هو التفات إلى جانب واحد منه فحسب. وأما سانتسبري فلا عليه - وقد أراد لمفهوم الإيقاع أن يقوم على التنوع - أن يدعه من دون تعريف بخلاف ما كان يتمنى ويليك: إذ إن من شأن التنوع ألا يحيط به تعريف، بل لعل صفة التنوع هذه أن تكون مخرجا للقائلين بإيقاع النثر، مع أن التنوع قد يكون في الوقت نفسه مضادا للإيقاع.

وعلى أننا نجد ضمن هذا الاتجاه القائل بإيقاع النثر من يجعل من جرس الألفاظ والمحسنات اللفظية والبديع وسائل يستعين بها النثر في توليد إيقاعه[٢٦]. وهي وسائل ذات طابع لفظي صوتي في المقام الأول. كما أنها غير مختصة بالنثر، بل لعل من الدقة أن نقول: إنها مستعارة من الشعر. ولما كان الشعر لا يكتفي بها في توليد إيقاعاته علمنا مقدار ضآلة إيقاع النثر إذا ما أريد له أن ينافس الإيقاع الصوتي للشعر. ولذلك كان من الصعوبة الاقتناع بزعم من يزعم أن للنثر إيقاعا يداني إيقاع الشعر.

ولعل ما نقوله هنا يدخلنا رأسا إلى صلب ما رآه الشكلانيون الروس في هذا الشأن، وهنا سنرى للإيقاع مكانة رفيعة باعتباره خاصية للقول الشعري ومبدأ مميزا له. وسنرى أيضا أنهم يميزون بين «الوزن» و«الإيقاع»، على اعتبار أن الأول منهما نمط سكوني محدد، في حين أن الثاني حركة دائبة غير مقيدة بقيد. فكان طبيعيا إذن أن يتسع مفهوم الإيقاع عندهم كي يضم تحت فضائه مفهوم الوزن، بل إنهم يقولون «إن الوزن ليس سببا للإيقاع، وإنما هو تأثيره ونتيجته»[٢٧].

وإذا كان العروض الكلاسيكي قد عد التفعيلة الوحدة الأساسية في توليد الوزن، فإن الشكلانيين رأوا أن البيت كله هو الوحدة الأساسية في الإيقاع، ومن ثم فإنه «ليس للتفعيلات وجود مستقل، [بل] هي لا توجد إلا بحسب علاقتها بكامل القصيدة»[٢٨]. كذلك لم يعد الإيقاع

(*) انظر: Wellek and Warrin: Theory of Literaturre, Pengain Books. London 1976, p164.

في مفهوم الشكلانيين عنصرا خارجيا سطحيا، بل صار داخلا في صلب بناء اللغة الشعرية، وهذا ما عبر عنه أحد الشكلانيين وهو «ب. توماشيفسكي» في بحثه «مشكلة الإيقاع الشعري» سنة ١٩٢٢، وفيه نرى أن «مفهوم الإيقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسانية التي [تسهم] في بناء البيت الشعري: فإلى جانب الإيقاع الذي ينتج عن المد في الكلمات، يظهر الإيقاع الذي يأتي من نبرات الجمل، بالإضافة إلى الإيقاع الهارموني (الجناسات). وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته مفهوم خطاب نوعي [تسهم] كل عناصره في خاصيته الشعرية»[29]. ومثل هذا المفهوم للإيقاع يعرضه أيضا «يوري تينيانوف» (١٨٩٤-١٩٤٣) في كتابه «قضية اللغة الشعرية» سنة ١٩٢٤. وفيه يقدم الإيقاع باعتباره «قاسم بناء وأساسيا للشعر حاضرا في جميع عناصره. [فأما] الخصائص الموضوعية للإيقاع الشعري فهي الوحدة وتتابع المتوالية الإيقاعية مرتبطين فيما بينهما ارتباطا مباشرا»[30].

وظاهر إذن مدى ما يوليه الشكلانيون الروس للإيقاع من أهمية في الفن الشعري باعتباره من خصائصه المهمة التي ينبني عليها جوهره. وصحيح أن الشكلانيين رأوا في النثر إيقاعا أيضا، إذ لا نعدم فيه مستوى ما من التنظيم الموسيقي، بيد أن ذلك لا يحيله إلى شعر، وذلك مرده في رأيهم إلى اختلاف وظيفة الإيقاع في كل نوع: إذ هو في الشعر عنصر محوري مسيطر، على حين هو لا يرقى في النثر إلى أن يكون كذلك[31].

ولا يبعد ما جاء به «ريتشاردز» (١٨٩٣-١٩٧٩) في هذا الشأن عما قاله معاصروه من الشكلانيين، فقد عني هو أيضا ببحث «الوزن والإيقاع» في كتابه الشهير «مبادئ النقد الأدبي»، وفيه يقارب بين المفهومين على اعتبار أن الثاني هو صورة الأول الخاصة، وهو مثله يعتمد على التكرار والتوقع. وهكذا نجد أن «تتابع المقاطع على نحو خاص، سواء أكانت هذه المقاطع أصواتا أم صورا للحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبُّل تتابع جديد من هذا النمط دون غيره؛ إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة»[32]. ويبدو أن هذا الكلام ألصق بالشعر منه بالنثر، ولذا كان طبيعيا أن «يختلف الشعر والنثر فيما بينهما اختلافا شاسعا في مدى إثارتهما لعملية التهيؤ هذه، وفي تضييقهما من مجال التوقع: فالنثر على العموم... تصاحبه حالة من التوقع أكثر غموضا وأقل تحديدا مما هي في الشعر... [بل] حتى أكثر ضروب النثر الغنائي تنسيقا ونظاما لا يبعث فينا أثناء استمرارنا في قراءته إلا توقعا غامضا جدا»[33].

وهكذا فنحن نرى هنا أن الإيقاع يلوح ميزة للشعر من دون النثر، وإليه يعود معظم الفضل في تأثيرات الشعر، بل إن ريتشاردز ليصرح بذلك صراحة فيقول: إن «الصوت في معظم الحالات هو مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر»[34]. ولكن «تأثير صوت الكلمات لا يبلغ أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع»[35]. ولعله يشير بهذا إلى أن الكلمة المفردة ليست ذات

تأثير في ذاتها، بل من خلال دخولها في وحدة إيقاعية واحدة. وهذا شبيه بما كنا رأيناه عند الشكلانيين.

ويشير ريتشاردز إلى ما يحدث في طبيعة نسيج الإيقاع من توتر، وذلك أن «نسيج [هذا الإيقاع] يتألف من التوقعات أو الإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع»[٣٦]. وبديهي أن يرتبط التوقع الخائب والمفاجأة بعلاقة سببية فحيثما يقع الأول تحدث الثانية، على تفاوت في النسبة طبعا. ويخلص ريتشاردز إلى أنه «ربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة. وهذا ما يفسر لنا [السر في تحول] الإيقاع المسرف في البساطة [إلى] شيء ممل تمجه النفس خالٍ من الانفعال والتأثير»[٣٧].

ويلتفت ريتشاردز بعد ذلك إلى الوزن ليبحث آلية تأثيره في المتلقي، وإذ ذاك يجدها في أن ضرباته إذ تنتقل إلينا «تبعث في نفوسنا موجة من التوقع تأخذ في الدوران فتوجد ذبذبات عاطفية بعيدة من المدى على نحو غريب»[٣٨]. ويبدو أن من شأن هذه الذبذبات أن تجعل المتلقي في حالة من التوتر يستمر أكثر كلما كان الشعر قادرا على أن يولد خيبة التوقعات فيه. ويزداد مفعول خيبة التوقع بوجود الإيقاع أو الوزن، وهذه هي إحدى سماته، التي منها أيضا ما ذكره ريتشاردز من أن «الوزن يكسب الكلام مظهر الصنعة، وبذلك يكون له أثر (الإطار) بدرجة كبرى، فيعزل التجربة الشعرية عما في الحياة من أحداث عارضة دخيلة... [ولذلك فـ] إن الكثير مما يمكن أداؤه بنجاح في الشعر يكون معيبا لو جاء نثرا؛ لأنه يكون حينئذ مفرطا في الذاتية والانفعال، باعثا على الأفكار والظنون الدخيلة»[٣٩].

ويرى ريتشاردز في الوزن مصدرا من أهم المصادر التي تهب الشعر تأثيره وهو ما يحرم منه النثر. وصحيح أنه قد يكون «للنثر من المصادر ما يوازي مصدر الوزن في الشعر [كالمفارقة Irony مثلا]، ولكن مصادر النثر أضيق مجالا. وحينما يصل الكلام إلى أقصى درجات الدقة والصعوبة.... يصبح الوزن الوسيلة الحتمية الوحيدة»[٤٠]. ويلوح لنا أن الناقد الكبير يرمي بعبارته الأخيرة إلى القول إن الوزن خليق وحده بأن يبلغ بالكلام مستوى ما من التأثير والإثارة مهما يكن الكلام مستعصيا على الفهم والتواصل. وعلى رغم ما قد يبدو في هذا من غلو ومبالغة نرى فيه من طرف آخر تعضيدا لأهمية الوزن أو الإيقاع واعتبار ذلك من مرتكزات الشعر التي من دونها لا يصح له التميز، إذ بالوزن يحوز الشعر شرطه الابتدائي الرئيس الذي يمنعه من أن يختلط بالنثر.

والحق أن اعتبار الوزن من سمات الشعر الرئيسة ليس هو بالرأي الذي يختص بهذا الناقد أو ذاك، وإنما هو من قبيل ما حظي بما يشبه الإجماع قديما بل حتى في هذا القرن. وليس يضير فيما بعد أن يتفاوت مقدار ما يعطيه هذا الناقد للوزن من أهمية، إذ المهم هنا هو تأكيد

أن الكثرة الكاثرة من نقاد ومفكرين وشعراء رأوا في إيقاع الشعر أو وزنه سمة من سماته الرئيسة. وهكذا فنحن واجدون من يرى «أن الشعر يحتاج إلى الوزن أو إلى القافية اللذين يمثلان هالته الحسية الوحيدة... أكثر من حاجته إلى القول الجميل الثر بالصور»[٤١]. وحقا لا يخلو هذا الكلام في ظاهره من ظلال المبالغة، حين يبدو فيه الوزن مقدما على التصوير، بيد أننا لا بد من أن ننتبه إلى أن تقديم الوزن ههنا ليس من قبيل الجري على الأعراف، وإنما هو تقديم معلل بهذا الذي يضفيه الوزن على الكلام من طابع حسي، وهو ما يرى فيه «هيجل» صاحب هذا الرأي تميز الشعر من النثر؛ إذ إن من شأن هذا الطابع الحسي - على ما يقول - أن ينتقل بالتجربة الشعرية إلى عالم آخر مغاير ميدان النثر النظري المرتبط بالحياة العادية[٤٢]. بل إنه لا يمكن للشعر، في رأيه، أن ينطلق أصلا من حياة الناس المألوفة ولا كذلك من لغتهم العادية، وإنما الذي ينبغي أن يحركه ويستثيره هو ما ينطوي عليه الوزن والقافية من طابع حسي.

ويبدو من كلام هيجل أنه لا يريد لهذا العنصر الحسي بما يضمه من وزن وقافية أن يكون تاليا أو من قبيل الكساء يكسى به مضمون نثري سابق، بل لا بد لهذا العنصر الحسي من أن يكون سابقا وحاضرا في ذهن الشاعر من قبل أن تنطلق قريحته بالإبداع. ولهذا السبب وحده لم يُدخل هيجل نظم النثر في عداد الشعر[٤٣]، على الرغم من أن الوزن ماثل فيه، وما ذلك إلا لأن الوزن كان تاليا للمضمون النثري وغير سابق. وما كان ينبغي للشعر - إذا ما أريد أن يكون شعرا - أن ينطلق فيه الشاعر من النثر، ولا أيضا من الجاهز المنجز، ومن ثم كانت ترجمة الشعر تبدو عسيرة وفيها غير قليل من التكلف والإخفاق، سواء في ذلك أكانت ترجمته شعرا أم نثرا؛ إذ إن المترجم بالشعر يكون حينئذ منطلقا من أمر ناجز ومتجها نحو مضمون شعري، وبذلك لا يحقّق شرط الانطلاق من العنصر الحسي. وإذا ما أبى هذا الشاعر الذي يروم ترجمة الشعر شعرا إلا أن يفعل فإنه يكون حينئذ واقعا بين قيدين: قيد المعنى الذي يلوح له حاضرا في الشعر، وقيد الوزن الذي يريد له أن يكون قالبا يملأ به ما ألفاه في الشعر من معان. وقد غدا الأمران قيدين، لأن كلا الأمرين خارجي عنه، وما عليه إلا أن يؤلف بينهما أو أن يلفق. وفي عملية التلفيق هذه يقع في شرك الصنعة والتكلف. وأما من يترجم الشعر نثرا فإنه يغفل ما كان أهم أسباب ولادة الشعر، وأعني به ذلك العنصر الحسي. ويكون المترجم إذ ذاك كمن يفصل الروح عن الجسد إن صح التشبيه.

إن هيجل يرى أن فعل الإبداع الشعري يتنامى بالإيقاع - بما يضمه من وزن وقافية - تناميا حرا طليقا انسيابيا، وحينئذ يتولد من السحر ما لا مماراة فيه على حد قوله[٤٤]. وإذن فليس صحيحا قول من يقول: إن النظم بما فيه من وزن وقافية عقبة أمام الاندفاق الحر، بل الأمر

على خلاف هذا: لأن الموهبة الشعرية الحقيقية إنما تتحرك وسط هذا الإيقاع الحسي باعتباره «جوها الطبيعي، كما لو أنه عنصر ينهض بها ويحلق بدل أن يقيدها ويلجمها»[٤٥].

ويخيل إلينا أن هيجل حين يرى للإيقاع كل هذه المكانة فيجعله قائدا للشاعر، هو كمن يرى في الشعر فعلا غنائيا يبتدئ به الشاعر قائدا ولا يلبث حتى يصير مقودا ينقاد معه تجاه مسارب الإبداع وما فيه من مجاهل واسعة. ولعل من شأن الغناء أن يقود إلى ما لم يكن في حسبانه الوصول إليه البتة. ومن هنا يبدو لنا «ستيفن سبندر» محقا حين راح يتحدث بلسان الشاعر والناقد معا عن تجربته الشعرية، وكان أن جعل من خصائص الشعر النهائية، التي لا تقبل التنقيص، خاصتي الإلهام والغناء[٤٦].

والحق أن سبندر إذ يقرن بين هاتين الخاصتين في سياق واحد يرى في الأولى «تجربة تقدم للشاعر بيتا أو فكرة وربما حالة عقلية أيضا يكتب فيها أفضل شعره». ويرى في الأخرى - أعني الغناء - «الموسيقا التي تتخذها القصيدة قبل أن يفكر بها الشاعر [أو] هو رحم شاغر للشعر [يبدو] دوما في شعور الناظم في حالة انتظار لبذرة الإخصاب»[٤٧]؛ أقول: إن سبندر، إذ يقيم هذا القران بين الخاصتين، يبدو كأنما هو منتبه إلى ما قد يكون بينهما من توتر أو من تلاقٍ زماني بحيث إن فعل الغناء يتزامن وبزوغ الإلهام لحظة لحظة. ولا فرق بعدئذ بين أن يكون الإلهام هو الدافع على فعل الإبداع الشعري، أو أن يكون الغناء هو الداعي إلى هذا الإبداع؛ إذ إن المؤدي واحد والأمرين يحدثان في وقت متزامن. وهكذا فقد يستدعي الترنم من الإبداع ما قد يبدو أن الإلهام هو الذي قدمه للشاعر، مع أن الترنم هو في الحقيقة ما قاد إليه. وكذلك فإن الإلهام قد يأتي للشاعر ببيت موقَّع يدفع بهذا الشاعر كيما يسير في درب الإيقاع، فتنهال عليه من ثم الأبيات سراعا أو على مهل.

ولا بأس أن نستطرد قليلا وراء حديث سبندر عن تجربته في إبداع الشعر وذلك إذ يقول: «عندما أكون [مستلقيا] في حالة هي بين الوعي و.... النوم أشعر أحيانا بسيل من الكلمات يجري في دماغي، دون أن يكون له معنى، وإن كان له صوت: صوت انفعالي عاطفي، أو صوت يذكرني بشعر أعرفه من قبل. [كما] تجرفني في أحيان أخرى، في أثناء نظمي للشعر، موسيقى الكلمات التي أحاول نظمها بعيدا جدا عن هذه الكلمات، فأشعر بإيقاع، ثم برقص، ثم بجنون ليس في كلمات»[٤٨]. وظاهر أننا هنا بإزاء وصف للحظة الإبداع ينطلق فيه صاحبه من إقرار بأن ما يقوده في فعل الإبداع هو أصوات الكلمات، أو ما يبدو أنها تحدثه من جرس صوتي لا ما تحمله من معنى؛ إذ إن مجرد الأصوات خليق بأن يثير الشاعر من كامن وعيه ليجعله من ثم ينتقل بها إلى مرحلة الإيقاع فالرقص فالجنون الذي فيه يغيب الوعي كيما يستفيق اللاوعي، وإذ ذاك يغدو في عقله ما يشبه التوحد بين الغناء والإلهام.

والحق أن تجربة سبندر ليست فريدة في بابها أو خاصة بصاحبها، لأن هناك من الشعراء والنقاد من أكدها على نحو يكاد يكون مطابقا لما هو عند سبندر، من مثل «فاليري»(*)، و«اروين إدمان» (**) و«جراهام هو» (***)، و«إليوت» (١٨٨٨-١٩٦٥)، الذي ربما كان ما ورد على لسانه - وهو الشاعر الناقد - أشهر ما يذكر في هذا الباب، إذ يقول عن تجربته: «أشعر أنه ربما مالت قصيدة أو قطعة من قصيدة إلى أن تتحقق أولا بوصفها إيقاعا معينا قبل أن تصل إلى التعبير في كلمات، وأن هذا الإيقاع يمكن أن تولد منه الفكرة والصورة، ولا أظن أن هذه التجربة خاصة بي وحدي»(٤٩). ويبدو أن الأمر لكذلك عند كثير من الشعراء، على اختلاف في الدرجة بينهم طبعا: يبدو أن الجانب الموسيقي الإيقاعي هو مثير عام من أكثر ما يثيرهم في إبداعهم، وهو كذلك من أكثر ما يحرصون على أن يتوافر في مبدعاتهم.

ويمكن القول إن كون هذا الجانب بين يدي الشعراء مثيرا ومنطلقا هو في الحق من أهم ما يميز الشاعر من الناثر أي ناثر؛ لأن ما يحرك هذا الناثر هو المعنى، أو فلنقل بعبارة أخرى: إن الناثر لا يستطيع أن يتحرك من دونه على تفاوت في الدرجة والنوعية طبعا بين أن يكون هذا الناثر ناثرا أدبيا أو ناثرا يكتب النثر العلمي. وأما الشاعر فيبدو على النقيض من ذلك: إذ إنه كما يقول «نورثروب فراي»: «يعجز عن التعبير عما يعرف»(٥٠)؛ لأن ما يعرفه ليس هو ما يدفعه إلى القول. وهذا ما يريد فراي أن يرى فيه «بديهية النقد». ولعل في هذا توكيدا لما كان قاله هيجل عن إخفاق ترجمة الشعر بالشعر على نحو ما مر بنا من قبل.

على أن ثمة صورة أخرى لهذا الذي نتحدث فيه عن وجود ارتباط جدلي بين الايقاع والفعل الشعري نراها جلية عند «جان كوهن»، إذ إنه يرى أن كل شعر إنما هو غنائي بوجه أو بآخر. وإنما هو غنائي كذلك، لا باعتباره يجلو صورة «الأنا»، بل لأنه يغنّي المعنى، ومن ثمة كان هناك ما يشبه الامتزاج بين «الشعر» و«الغنائية»، وكان «الشعر هو غناء المدلولات، [أو] هو (التفكير المغنّى)، على حد تعبير رامبو»(٥١). وفي هذا الاتجاه يشترط كوهن في الاستعارة، إذا ما أريد لها أن تكون خطيرة وذات شأن، أن تحيلنا على دال إيقاعي يتوائم مع مدلوله(٥٢). ولا يخفى ما في هذه الفكرة من التفات إلى مبلغ أهمية توافر الإيقاع.

(*) الذي يقول: «ذات يوم وجدت نفسي خاضعا لإلحاح إيقاع معين لم يلبث أن اتضح في ذهني بعد فترة كنت أكاد أشعر فيها بلون من النشاط العقلي الجانبي، وفرض علي هذا الإيقاع نفسه [كأنه] ضرورة ملزمة، وكان يبدو لي أنه يريد أن يتجسد: أن يصل إلى كمال وجوده، ولم يستطع أن يتمثل في وعيي إلا باتخاذ شكل بعض العناصر الضعيفة من مقاطع وكلمات. وكان الذي يحدد تلك المقاطع والكلمات من دون شك - في هذه المرحلة - إنما [هو] قيمتها وجاذبيتها الموسيقية فحسب». فضل، صلاح: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص٩٢.
(**) الذي يقول: «إن كل من مارس كتابة الشعر يعرف جيدا كيف أن القصيدة تبدأ في أحيان كثيرة في العقل [نوعا] من الإيقاع الذي لا يكاد يستبان مدلوله». الفنون والإنسان، ص٦٧.
(***) الذي يقول: «... ينبثق المعنى من الحاجة إلى التعبير أو الوصف أو الإقناع، أما الشكل المنظوم فينبثق من البهجة في الإيقاع، وهي شيء لا علاقة له بالتعبير ولا بالوصف ولا بالإيقاع». مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، ١٩٧٣، ص١٢٣ و١٢٤.

وتوافر الإيقاع هذا هو ما رأى فيه «يوري لوتمان» «العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، فضلا عن أنه حين يتخلل البنية الإيقاعية للعمل فإن العناصر اللغوية التي يتشكل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحظى به في الاستخدام العادي»[٥٣].

وقد يصل الاعتداد بالإيقاع أو الوزن في الشعر حدا يراه فيه بعضهم الفارق الوحيد بين الشعر والنثر. فقد نفى «هربرت ريد» مثلا أن يكون ثمة فارق جوهري بين الشعر والنثر، وإنما «الفرق الوحيد هو في الصناعة اللفظية التي هي علم العروض»[٥٤]. ولا يخلو هذا الرأي - إذا ما أخذ على ظاهره - من تبسيط لحقيقة ما بين الشعر والنثر من خلاف. وهو تبسيط يختزل العلاقة المعقدة ما بين الشعر والنثر في جانب واحد. وسنرى وشيكا أن هذا الجانب لا يقوى وحده كي يقوم الشعر على أساسه. وهكذا فإذا كان ثمة من الأسلوبيين من مثل «سابورتا» من عد الوزن والقافية من جملة انحرافات الشعر الكثيرة[٥٥]. فإن شكري عياد رأى، في تعليقه على هذا الرأي، أن الأولى «أن نعدها سمات مميزة للغة الشعر باعتبارها مصطلحا خاصا، ولا نعدها انحرافات؛ لأن القارئ الذي شرع في قراءة قصيدة قد هيأ ذهنه لتلقي وزن وقافية»[٥٦].

ولعل مقولة شكري عياد هذه تفضي بنا إلى أن نتساءل: ماذا لو خاب انتظار هذا القارئ ولم يجد في القصيدة التي شرع في قراءتها ما كان يتوقع من وزن وقافية، مما لا يلتزم به الشعر من طراز «شعر التفعيلة» أو ما سمي «الشعر الحر»؟... فهل هو مسارع، بسبب من خيبة الانتظار تلك، إلى استبعاد هذا النوع من الشعر، أم تراه سيعده شعرا ناقصا؟

الحق أن ثمة من النقاد الغربيين أنفسهم من قد أخرج «الشعر الحر» من دائرة الشعر، ومن هؤلاء الباحث الفرنسي باريس أونبجاون الذي «ينطلق من تصور مؤداه أن الشعر كلام منظم مرتب، [أو هو] بعبارة أخرى «كلام غير حر»، ومن ثم فإن مصطلح الشعر الحر... يعتبر من قبيل المغالطات المنطقية»[٥٧]. ومضى مع هذه الوجهة أيضا الباحث «م. يناكييف» حين استبعد إمكان أن يكون الشعر الحر موضوعا للدراسة الشعرية «على اعتبار أنه لا يكاد يتميز بشيء من الكلام العادي، ومن ثم فإن على دارس الشعر أن يشغل نفسه بالشعر غير الحر»[٥٨]. ويورد يناكييف أنموذجا لهذا النوع من الشعر يعلق بعده قائلا: «إن الانطباع العام هنا يشبه ذلك الذي يتولد من النثر الفني، وأصوات القوافي مثل mestata وzemliata ليست كافية لتحويل مثل ذلك النص إلى الشعر، وفي النثر العادي يمكن أن نصادف بين الحين والآخر ظواهر صوتية من هذا القبيل»[٥٩].

ولكن «لوتمان»، مع إقراره بأهمية الوزن، لا يوافق على هذين الرأيين، ويرى فيهما تضييقا للشعر واضحا: إذ إن غياب الوزن المنتظم عن الشعر الحر لا يزحزحه من منطقة الشعر، أو يدخله منطقة النثر، ولكنه يجعله محتاجا، بلا شك، إلى أن يؤكد انتماءه للشعر عبر إجراءات شكلية بديلة تجعله

متميزا من النثر على أقصى نحو من التميز[٦٠]. وهكذا فإن الشعر الحر، وقد تخلى عن إيقاع الوزن التقليدي المعهود، لا يسعه إلا أن يستبدل به إيقاعا جديدا ومن نوع جديد كي يتميز من النثر. وهو ما تنبه إلى بعضه نوثروب فراي حين رأى أن تمرد الشعر الحر على الوزن وتقاليد الخطاب ليس هو مجرد تمرد، بل هو «تعبير عن إيقاع مستقل يختلف عن الكلام الموزون بقدر ما يختلف عن النثر. وإذا رفضنا الاعتراف بهذا الإيقاع الثالث فإننا سنعجز عن الرد على الاعتراض الساذج الذي يقول إن الشعر عندما يفتقد الأوزان المنتظمة يتحول إلى نثر»[٦١].

وظاهر أن كلام فراي ههنا يصب في عدم اعتبار الأوزان المنتظمة المصدر الوحيد للإيقاع، ولا هي أيضا بالمصدر الوحيد لشعرية الشعر، ولو كان كذلك لكان غيابها خليقا بأن يحيل الشعر نثرا، بيد أن الأمر خلاف ذلك حقا. وما الوزن والإيقاع إلا مصدر واحد فحسب من مصادر الشعرية. ولئن مضى آنفا كثير من الآراء التي تجعل من الوزن فيصلا بين الشعر والنثر، فإن في المقابل آراء أخرى حدت من هذه الهالة التي ظفر بها الوزن دهرا طويلا؛ وذلك كيلا يفهم أن من أتقن معرفة الوزن صارت أبواب الشعر مفتحة له. وقديما كان أرسطو متنبها إلى هذا: فهو، على إقراره بأهمية الوزن للمحاكاة الشعرية، يرى أن وجوده غير كاف وحده لإنتاج الشعر على نحو ما كان يرى بعض معاصريه حين عدوا «إمبدو كليس» في نظمه بعض المعارف الطبية أو الطبيعية شاعرا، على حين ليس له من الشعر إلا الوزن. والأولى به أن يعد عالما طبيعيا أكثر منه شاعرا؛ لأن الشاعر الحقيقي هو من يكون على غرار «هوميروس» ممن يستعمل الوزن والمحاكاة معا، وهو ما لا يسمى الشعر شعرا من دونه[٦٢].

والحق أن النظر إلى الوزن باعتباره أمرا غير كاف وحده في إنتاج الشعر هو مما لا يحتاج إلى عناء في البرهنة عليه، وهو مما يكاد ينعقد الإجماع عليه، ولا سيما في الفكر النقدي الحديث. ولكن السؤال الذي يلوح لنا الآن هو هل في المكنة أن يقوم شعر دون وزن أو إيقاع... على نحو ما هو موجود في النوع المسمى «قصيدة النثر»...؟ والجواب عن هذا محتاج إلى كثير من التدبر وإنعام النظر. وعلى رغم ذلك فلسنا نحسب أن من الممكن الخروج بإجابة نهائية له. لكننا لا بد من أن نشير إلى ما تحمله تسمية «قصيدة النثر» من تناقض، وهو ما تنبه إليه كثير من الدارسين والنقاد من غربيين وعرب[٦٣].

فإذا ما يممنا شطر أهم دارسي قصيدة النثر من الغربيين فسنجد أن التناقض لا يقف عند حدود التسمية، بل هو يتجاوز ذلك ليمثل السمة الرئيسة لها أو فلسفتها، إن صح التعبير، فقصيدة النثر كما تراها منظرتها الأولى «سوزان بيرنار»: «مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب، وإنما في جوهرها كذلك: نثر وشعر، حرية وقيد، فوضوية مدمرة وفن منظم... ومن هنا يبرز تباينها الداخلي وتنبع تناقضاتها العميقة الخطرة - والغنية؛ ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها»[٦٤].

ولعل أول ما يسترعي الانتباه في هذا النص هو أنه وصف لا يستطيع المرء أن يخرج منه بطائل، لما فيه من غموض قد يستعصي على صحيح التأويل. وهو وصف يستدعي في الذهن على بعد الزمان والمكان وصف امرئ القيس فرسه في قيامه بالمتناقضات في آن معا. وطبعا مع وجود فارق بين الوصفين، وهو أن وصف الشاعر معدود في باب الخيال، لأن قوة التخيل هي ما قادت إليه، وأما وصف بيرنار فإن المتوقع منه أن يكون قابلا لإمكان الفهم. نعم... ربما كان مفهوما أن يكون على رأس ما تعنى به قصيدة النثر هو هذه الفوضوية المدمرة، بل هذه الحرية التي لا تريد أن يقف أمامها شيء، بيد أن ما ليس مفهوما حقا هو أن تلتمس بيرنار وصف «الفن المنظم» جنبا إلى جنب مع «الفوضى المدمرة»...!!

ولا يبدو أن في الإمكان لوصف بيرنار أن يكون مؤداه أن «قصيدة النثر» تكون حينا فوضوية مدمرة ومتحررة، وحينا تكون خلاف ذلك منظمة؛ لأن هذا التأويل من شأنه أن يجعل لقصيدة النثر شكلين أو أنموذجين يلغي أحدهما الآخر، ومن ثم تنتفي الوحدة التي تريدها بيرنار، التي رأت أن قصيدة النثر تؤسس عليها.

وقد يفهم وصف بيرنار على نحو مؤداه أن قصيدة النثر إنما تزاوج بين هذه المتناقضات، بحيث لا تكون مجتمعة في آن واحد، بل بحيث تكون متعاقبة في القصيدة الواحدة. وهذا تأويل قد يزيل ما في وصف بيرنار من إشكال لولا أننا نجد عندها ما يدفع هذا التأويل حين رأت في مثل هذا النوع من الشعر قصائد مختلطة ظهرت بعد عام ١٨٦٦م باعتبارها أشكالا انتقالية وهجينة تجاوزتها قصيدة النثر فيما بعد[٦٥]. وكذلك يدفع هذا التأويل الأخير ما تؤكده بيرنار من أن حصول الفوضى المدمرة والتنظيم الفني في قصيدة النثر هو في «آن واحد»[٦٦]. وإذن يبقى الإشكال في وصفها حاضرا.

ولعل مما يلفت الانتباه بعد ذلك رأسا هو ما تقوله بيرنار من أن «قصيدة النثر عامة وقصيدة النثر الرمزية خاصة مكتوبتان بالنثر الموقع»[٦٧]. وإذ تقول هذا لا تلبث أن تنبه إلى أن مصطلح النثر الموقع «مصطلح غامض وينطوي على حقائق متباينة جدا؛ ويرجع هذا إلى أن مفهوم الإيقاع واضح جدا حينما يطبق على الموسيقى، ولكنه يصبح كثير الغموض حينما نطبقه على الشعر وعلى النثر خاصة»[٦٨]. ونحن نرى أن ما تقوله بيرنار عن الإيقاع صحيح إلى حد بعيد. وقد مضى في هذا البحث ما يؤكده، ولكننا نتساءل هنا: إذا كان مفهوم الإيقاع على مثل هذا النحو من الغموض، حين يتعلق الأمر بالنثر، فكيف يتسنى للمتلقي أن يروزه ويقرر أن ههنا إيقاعا أو لا...؟! ويبدو أن من العسير الظفر بجواب مقنع لهذا ما بقي هذا المفهوم للإيقاع مفهوما هلاميا وفضفاضا.

وقد راود «بودلير» أحد أركان قصيدة النثر الحلم بـ «معجزة النثر الشعري الموسيقي بلا إيقاع ولا قافية»[٦٩]. وهو حلم، على جماله، قد يجوز للمرء أن يرى فيه دليلا على أن قصيدة

النثر لا يمكنها أن تكون ذات موسيقا أو ذات إيقاع، وإن زعم لها أصحابها ذلك. وكيف يكون لها ذلك وقد أراد كاتب قصيدة النثر أن تكون الفوضوية فلسفة مطلقة له، واختار، على حد قول بيرنار، «أن يرمي بنفسه بعنف نحو أكثر الأشكال فوضوية وأقل الأشكال «وزنا» للنثر؟!»[70].

وعلى الرغم من كل ذلك فلا بد لنا من أن نستخلص من إعلان بيرنار أن قصيدة النثر مكتوبة بالنثر الموقع أو أن فيها، على رغم كل ما تتميز به من فوضوية مدمرة، نظاما ما؛ أقول: لا بد من أن نستخلص من ذلك كله إقرارا بأن الإيقاع في الشعر ليس أمرا عرضيا، وإنما هو صفة جوهرية لا يكون الشعر شعرا ما لم تكن فيه. ولا على الشاعر بعدئذ إن أراد لهذا الإيقاع أن يكون صارما موزونا أو أراد له قدرا من التحرر والحركة، فالمهم أن تكون الموسيقية فيه مسفرة عن وجهها وبادية للعيان. ولئن كانت قصيدة النثر في «إهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو، دائما، كما لو كانت شعرا أبتر»[71]. إن الوزن في المقابل يظل «من مقومات العملية الشعرية»[72] على حد تعبير كوهن. ومهما يقل من أن في النثر موسيقى وإيقاعا فإن موسيقى الشعر وإيقاعه لا بد لهما من أن يكونا، بالقياس إلى موسيقى النثر وإيقاعه، فائقين بارزين.

هوامش البحث

1 فراي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، ط١، الجامعة الأردنية - عمان ١٩٩٠، ص٣٢٢-٣٢٣، وقارن ب: ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك بن حنون، ط١، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص٤٦، والبحراوي، سيد: موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو، ط دار المعارف بمصر ١٩٨٦، ص١٨.

2 ويليك، رينيه ووارين، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢، ص٢٢٥.

3 بنية اللغة الشعرية، ص٨٤، بتصرف يسير جدا.

4 المصدر السابق نفسه، ص٨٤.

5 المصدر السابق نفسه، ص٥٢، وبناء لغة الشعر، ص٦٦.

6 نيوتن، ك.م: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى على العاكوب، ط١ عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٣٠، وقارن ب: كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٥٢-٥٢، وب: ياكوبسون: قضايا الشعرية، ص٣٤.

7 انظر ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص٣٤ و٣٥، ونيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص١٣٠.

8 انظر وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان - بيروت، ١٩٧٤، مادة (Rhythm).

9 بنية اللغة الشعرية، ص٨٤ و٨٥، وقارن بترجمة: درويش: بناء لغة الشعر، ص١٠٩.

10 انظر: المصدر السابق نفسه، ص٨٥ وقارن بترجمة درويش، ص١١٠.

11 المصدر السابق نفسه، ص٥٢ وقارن بترجمة درويش، ص٦٦.

12 بنية اللغة الشعرية، ص٨٦ ما تلاها، وانظر ص٢١٢ إذ يقول: «الإيقاع، كما سبق أن قلنا، هو بنية ودورية».

13 انظر المصدر السابق نفسه، ص٥٣-٥٤.

14 انظر المصدر نفسه، ص٩٤.

15 انظر المصدر نفسه، ص٩٤.

16 بنية اللغة الشعرية، ص٦٩.

17 انظر المصدر السابق، ص٨٨.

18 المصدر السابق نفسه، ص٦٩، وانظر أيضا ص٨٨ و٨٩، وهو في ص ٩٢و٩٣ يورد خطاطة للفرق بين الشعر والنثر في شأن اختلاف البنيتين الصوتية والدلالية أو تطابقهما. ويبدو أن ياكوبسون يميل في بعض كلامه إلى هذا الذي يعرضه كوهن هنا: إذ يذكر في حوار له نشر سنة ١٩٨٠ في معرض تفريقه بين التوازي في الشعر والتوازي في النثر: أن الوزن في الشعر هو الذي يفرض بنية التوازي: البنية التطريزية للبيت في عمومه، الوحدة النغمية وتكرار البيت والأجزاء العروضية التي تكونه تقتضي من عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، ويحظى الصوت هنا بالأسبقية على الدلالة. وعلى العكس من ذلك نجد في النثر أن الوحدات الدلالية ذات الطاقة المختلفة هي التي تنظم بالأساس البنيات المتوازية. قضايا الشعرية، ص١٠٨.

19 انظر: بنية اللغة الشعرية، ص٥٨ و٥٩، وقارن باللغة العليا: النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ١٩٩٥، ص١١٧و١١٨.

20 انظر المصدر السابق، ص٦٨و٦٩، وفيهما يؤكد ذلك عبر أمثلة شعرية من النوعين، ولكنه يشير إلى أن أكثر الجمل نثرية يمكن أن يبلغ من خلال التعارض بين البنيتين الصوتية والدلالية فيها درجة ما من درجات الشعر، انظر: اللغة العليا، ص١١٧. ومعنى ذلك أن قصيدة النثر نفسها إذا ما أعيد تفكيك بنيتها الصوتية والدلالية يمكن أن تدخل في دائرة الشعر بسبب هذا التفكيك فحسب.

21 انظر اللغة العليا، ص١٩٩ وص١١٧.

22 انظر بنية اللغة الشعرية، ص٧١ و٧٢، ٩٢ و٩٣و ٩٦.

23 نظرية الأدب، ص٢١٥.

24 انظر. نظرية الأدب، ص٢١٢.

25 المرجع السابق نفسه، ص٢١٢.

26 انظر إدمان، إروين: الفنون والإنسان: مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، ط مكتبة مصر - القاهرة (د ت)، ص٥٩ و٦٠.

27 إيفانكوس، خوسيه: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، ١٩٩٢، ص٢١٤.

28 ويليك، رينيه: نظرية الأدب، ص٢١٩.

29 إيخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلي، ضمن كتاب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط١ الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ومؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ١٩٨٢، ص٥٥.

30 المرجع السابق، ص٥٩.

31 انظر فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، ١٩٨٠، ص٧٤ و٧١، وشولز، روبرت: البنيوية في الأدب، ترجمة: حنا عبود، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٨٤، ص٣٨، وبشبندر، ديفيد: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص١٠٩.

32 مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د ت)، ص١٨٨.

33 المصدر السابق، ص١٨٨-١٩٠.

34 المصدر نفسه، ص١٩٢.

35 المصدر نفسه، ص١٩٢.

36 المصدر نفسه، ص ١٨٨ - ١٩٠.

37 المصدر نفسه، ص ١٨٨ - ١٩٠.

38 المصدر نفسه، ص ١٩٥.

39 المصدر نفسه، ص٢٠١.

40 المصدر نفسه، ص ٢٠١.

41 هيجل: فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة - بيروت، ١٩٨١، ٧٥/١.

42 انظر: فن الشعر ٧٦/١.

43 انظر: فن الشعر ٧٥/١، وقد أشار جويو، فيما بعد، إلى شيء من هذا القبيل حين قال: «وكثيرا ما يخفق أعظم الشعراء في نظم معنى لغيرهم، بل ومعنى لهم سبق أن عبروا عنه نثرا. [و] لعل فيكتور هيجو - وهو أقدر ناظم جبار عرفه الشعر - لا يستطيع أن ينظم أحدب نوتردام شعرا». مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، ط٢، دار اليقظة العربية - دمشق، ١٩٦٥، ص٢١٩.

44 انظر: فن الشعر ٧٧/١.

45 انظر: فن الشعر ٧٨/١.

46 انظر: كيف تنظم قصيدة؟، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وزميليه، ترجمة: هيفاء هاشم، ط وزارة الثقافة - دمشق، ١٩٦٦، ٣٥٥/١.

47 المصدر السابق ٣٥٥/١.

48 المصدر نفسه ٣٥٥/١، والتأكيد من عندي. وقارن بترجمة عبدالكريم ناصيف لنص سبندر بعنوان «نظم الشعر» ضمن كتاب: الإبداع: نصوص مختارة، تحرير: ت.ع. فرنون، ط وزارة الثقافة - دمشق، ١٩٨١، ص١١٢.

49 عياد، شكري محمد: موسيقا الشعر العربي، ط١، دار المعرفة - القاهرة، ١٩٦٨، ص١٤٤ و١٤٥، وقارن ب: فضل، صلاح: علم الأسلوب، ص٩٢.

50 تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، ط الجامعة الأردنية - عمان ١٩٩٠، ص٥ وترجمة: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب - تونس - طرابلس الغرب، ١٩٩١، ص١٢.

51 اللغة العليا، ص١٤٣، وتحسن الإشارة هنا إلى أن ربط نشأة الشعر بالغناء أمر معروف لدى الغربيين مثلما هو معروف لدى العرب. انظر مثلا: فراي: تشريح النقد، ترجمة: عصفور، ص٣٥٦، وبيرنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، ط١ دار المأمون - بغداد، ١٩٩٣، ص٢٨ وسابير، وإدوارد: اللغة والأدب، ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي لمجموعة، ترجمة: سعيد الغانم، ط١، المركز الثقافي العربي - بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص٣٧ وكوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٣٠ وجيروم، جمسون، الشاعر والشكل، ترجمة: صبري محمد حسن وعبدالرحمن القاعود، ط١ دار المريخ - الرياض، ١٩٩٥، ص٤٣.

52 انظر: اللغة العليا، ص١٤٣.

53 تحليل النص الشعري، ص٧١.

54 السريالية والمذهب الرومانتيكي، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وزميليه، ترجمة: هيفاء هاشم، ط وزارة الثقافة - دمشق، ١٩٦٧، ٢٣٧/١، وكذلك صنع جويو في: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص١٨٦ وفنسنت في: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عون، ط منشأة المعارف -الإسكندرية (د ت)، ص٥٨ وتشارلتن في: فنون الأدب، ص٦٠. أما إليزابيث درو فترى «أن أهم مميزات الشعر هو أنه وحدات إيقاعية». الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة - بيروت، ١٩٦١، ص٥٩، وانظر ص١٠٥ ويقول لوتمان: «والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه» تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة: محمد فتوح أحمد، ط دار المعارف في مصر، ١٩٩٥، ص٧١. ويؤكد ذلك أرثر سيمونز حيث يقول: «والإيقاع المنظم المتواتر هو وحده الذي يميز الشعر من النثر الفني». في الشعر والنثر، ترجمة: عيسى العاكوب، مجلة الكويت، عدد٥٨، يونيو ١٩٨٧، ص٤٩، وتعد ماريا كورتي امتلاك الكتابة للوزن تحقيقا لطبيعة اللغة الشعرية التي تعتمد على تأكيد عناصرها الصوتية الخاصة. انظر: أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ١٩٨٧، ص١٥٥ نقلا عن كتاب كورتي: مدخل إلى السيميوطيقيا الأدبية، ص٦٩ و٧٠.

55 انظر: عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ط إنترناشيونال برس - القاهرة، ١٩٨٨، ص٨٨، وهذا هو رأي كوهن، أيضا انظر كتابه: بنية اللغة الشعرية، ص١٦.

56 اللغة والإبداع، ص٨٨. وكان برند شبلنر قد رأى «أن القافية والوزن ليسا من الانحرافات التي يمكن الاعتماد عليها في تحديد أسلوب النص». علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمود جاد الرب، ط الدار الفنية - القاهرة، ١٩٩١، ص٦٧.

57 لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري، ص٤٩.

58 المرجع السابق، ص٥٠.

59 المرجع نفسه، ص٥٠ و٥١.

60 انظر: تحليل النص الشعري، ص٥٠ و٥١.

61 تشريح النقد، ترجمة: عصفور، ص٢٥٥، وقارن بترجمة صبحي، ص٢٧٨.

62 انظر: فن الشعر، ترجمة: حمادة، ص٥٧، وترجمة: عياد، ص٣٠. وقد ألمح كوهن إلى هذا في كتابه: اللغة العليا، ص١٢٨ وكتابه الآخر: بنية اللغة الشعرية، ص١٢ وانظر: فراي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة: عصفور، ص٥.

63 انظر مثلا: إليوت، تي. إس: نثر ونظم، ترجمة: ماهر شفيق فريد، فصول مجلد ٤، عدد٢، يناير ١٩٨٤، ص٢٧٣، ٢٧٦ ودرو، إليزابيت: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص٤٤ وكوهن: بنية اللغة الشعرية، ص١٠، وساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ط١، دار المأمون للتراث - دمشق، ١٩٧٨، ص٢٠ والعبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، ط دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة، باريس ١٩٨٩، ص١٧٧، ونصر، عاطف جودة: النص الشعري ومشكلات التفسير، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة ١٩٩٦، ص٢٠٣و٢٠٤. وكان أدونيس قد أشار إلى ذلك في مقدمته للطبعة الرابعة لأعماله الشعرية بيروت ١٩٨٥، ص٥ وما تلاها، واقترح أن يستبدل بمصطلح «قصيدة النثر» مصطلح «كتابة الشعر نثرا»، ولا نراه يختلف عن سابقه.

64 قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، ط١، دار المأمون - بغداد ١٩٩٣، ص١٤٣.

65 المصدر السابق، ص١٤٠.

66 المصدر نفسه، ص١٥٧.

67 المصدر نفسه، ص١٤٠.

68 المصدر نفسه، ص١٤٠و١٤١.

69 تودوروف: الشعر دون نظم، ترجمة: فاطمة قنديل، مجلة فصول، مجلد ١٥، صيف ١٩٩٦، ص٢٥٩ وقارن ب: بيرنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص١١٦ وكوهن: بنية اللغة الشعرية، ص٥١.

70 قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص١٥٩.

71 بنية اللغة الشعرية، ص٥٤.

72 بنية اللغة الشعرية، ص ٥٤.

المصادر والمراجع

- أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ١٩٨٧.
- إدمان، إروين: الفنون والإنسان؛ مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، ط مكتبة مصر القاهرة (د.ت).
- إليوت، تي.إس: نثر ونظم، ترجمة: ماهر شفيق فريد، فصول، مجلد٤، عدد٢، يناير ١٩٨٤.
- إيخنباوم، بوريس: نظرية المنهج الشكلي، ضمن كتاب: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ط ١، الشركة المغربية للناشرين المتحدين - الدار البيضاء ومؤسسة الأبحاث العربية - بيروت، ١٩٨٢.
- إيفانكوس، خوسيه: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢.
- البحراوي، سيد: موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو، ط دار المعارف - مصر، ١٩٨٦.
- بشيندر، ديفيد: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبدالمقصود عبدالكريم، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- بيرنار، سوزان: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: زهير مجيد مغامس، ط١ دار المأمون - بغداد، ١٩٩٣.
- تودوروف، تزفيتان: الشعر دون نظم، ترجمة: فاطمة قنديل، مجلة فصول، مجلد ١٥، صيف ١٩٩٦.
- ياكوبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك بن حنون، ط١، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- جدسون، جيروم: الشاعر والشكل، ترجمة: صبري محمد حسن وعبدالرحمن القعود، ط١، دار المريخ - الرياض، ١٩٩٥.
- جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، ط٢، دار اليقظة العربية - دمشق، ١٩٦٥.
- درو، إليزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة - بيروت، ١٩٦١.
- ريتشاردز، أ. إ: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (د.ت).
- ريد، هربرت: السريالية والمذهب الرومانتيكي، ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وزميليه، ترجمة: هيفاء هاشم، ط وزارة الثقافة دمشق ١٩٦٧.
- كيف ننظم قصيدة؟ ضمن كتاب: أسس النقد الأدبي الحديث، تبويب: مارك شورر وزميليه، ترجمة: هيفاء هاشم، ط وزارة الثقافة - دمشق، ١٩٦٦.
- وترجم عبدالكريم ناصيف نص سبندر بعنوان «نظم الشعر» ضمن كتاب: الإبداع: نصوص مختارة، تحرير: ت. ي. فرنون، ط وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨١.
- سابير، إدوارد: اللغة والأدب، ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي، لمجموعة، ترجمة: سعيد الغانمي، ط١، المركز الثقافي العربي - بيروت، الدار البيضاء، ١٩٩٣.
- ساعي، أحمد بسام: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ط١، دار المأمون للتراث - دمشق، ١٩٧٨.
- سيمونز، آرثر: في الشعر والنثر، ترجمة: عيسى العاكوب، مجلة الكويت، عدد ٥٨ يونيو ١٩٨٧.

- شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمود جاد الرب، ط الدار الفنية - القاهرة، ١٩٩١.
- شولز، روبرت: البنيوية في الأدب، تر: حنا عبود، ط اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ١٩٨٤.
- عبدالنور، جبور: المعجم الأدبي، ط١، دار العلم للملايين - بيروت، ١٩٧٩.
- العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، ط دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع - القاهرة، باريس، ١٩٨٩.
- عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، ط إنترناشيونال برس - القاهرة، ١٩٨٨. موسيقا الشعر العربي، ط١، دار المعرفة القاهرة ١٩٦٨.
- فراي، نورثروب: تشريح النقد، ترجمة: محمد عصفور، ط١ الجامعة الأردنية - عمان، ١٩٩٠. وترجمة: محيي الدين صبحي، ط الدار العربية للكتاب - تونس - طرابلس الغرب ١٩٩١.
- فضل، صلاح: علم الأسلوب: مبادئه وإجراءاته، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٢، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة، ١٩٨٠.
- فنسنت: نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عون، ط منشأة المعارف بالإسكندرية (د.ت).
- كوهن، جان: بناء لغة الشعر، ط٣ دار المعارف بمصر ١٩٩٢.
- بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ط١ دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، ط المجلس الأعلى للثقافة - مصر، ١٩٩٥.
- لوتمان، يوري: تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، ط دار المعارف - مصر، ١٩٩٥.
- نصر، عاطف جودة: النص الشعري ومشكلات التفسير، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة، ١٩٩٦.
- نيوتن، ك.م: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى على العاكوب، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية - القاهرة، ١٩٩٦.
- هو، جراهام: مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، ١٩٧٣.
- هيجل: فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، ط١، دار الطليعة - بيروت، ١٩٨١.
- وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان - بيروت، ١٩٨٤.
- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان - بيروت، ١٩٧٤.
- ويليك، رينيه، و وارين، أوستن: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية - دمشق، ١٩٧٢.

Wellek and Warrin: Theory of Literature, Pengain Books, London

- يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقا الشعر العربي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

محددات اللغة والفكر في الثقافة العربية

من خلال مشروع الدكتور محمد عابد الجابري: دراسة نقدية

أ. محمد همام(*)

١ - تقديم: حول علاقة اللغة بالفكر

يرى تشومسكي أن اللغة واحدة من الخصائص المقصورة على النوع الإنساني في مكوناتها الأساسية، فهي جزء من الإعداد الإحيائي المشترك الذي لا يختلف فيه أعضاء النوع الإنساني، إلا من أصيب بعيب عضوي شديد. ويضيف أن اللغة تدخل بطريقة جوهرية في الفكر والفعل والعلاقات الاجتماعية(1).

من هنا نستنتج أن البحث في قضية اللغة، مهما كان منهجه وغاياته، يحيلنا مباشرة إلى علاقة الإنسان بالظاهرة اللغوية، وإلى طرح تساؤلات مبدئية حول ديمومة لقاء الإنسان باللغة منذ بدايته، والتفكير في هذا الأمر، على تنوعه وطرافته، تكتنفه مضايقات نظرية ومنهجية: أولاها التفكير في اللغة وباللغة في الوقت نفسه: أو بعبارة أخرى اعتبار اللغة مادة للفكر وموضوعا له.

لقد شكلت اللغة، لذلك، شاغلا من شواغل حقول المعرفة المتعددة، واحتلت في المنظومة الفكرية الحديثة أسمى الأمكنة، في مستويات الظاهرة الفكرية، بل صار متعذرا البحث في أصول المنهجيات الفكرية، دون وصف الأصول اللغوية لها أو كشف الجذور المتواشجة بين طروحاتها والأسس المرجعية المستندة إليها. فاللغة ذات سلطة تصورية، تمارس تأثيرها في متكلمها: إذ بسبب كونها نظاما رمزيا لا شعوريا تفرض على أفرادها نظم ترميز معينة، تكون

(*) باحث بجامعة القاضي عياض - مراكش - المغرب.

بمنزلة أسس ومرجعيات ثقافية للتفكير. فحسب إدوارد سابير «الناس لا يعيشون في العالم الموضوعي فقط، ولا في عالم النشاط الاجتماعي كما يفهم في العادة، بل هم واقعون تحت رحمة اللغة التي أصبحت وسطا للتعبير في المجتمع الذي يعيشون فيه، وإنه لمن الوهم كليا، التخيل بأن أحدا يتلاءم مع الواقع من غير استناد إلى اللغة، وأن اللغة مجرد وسيلة عارضة لحل مشكلات التوصيل والتأمل. فواقع الأمر يكمن في أن «العالم الواقعي» مبني إلى أقصى مدى بناء لا شعوريا على العادات اللغوية للجماعة»[٢]. وعليه، فقد تبنت أغلب الدراسات اللغوية الأطروحة القائلة بأن منظومة(*) لغوية تؤثر في رؤية أهلها للعالم، وخرجت بخلاصات مفادها أن اللغة التي تحدد قدرتنا على الكلام هي نفسها التي تحدد قدرتنا على التفكير[٣].

كان هذا ضبط مركز لعلاقة اللغة بالفكر عموما، اتخذناه فرشا تمهيديا لمعالجة هذه العلاقة في الثقافة العربية في ضوء مشروع الجابري.

٢ - اللغة والفكر في مشروع الدكتور الجابري (منطلقات أساسية)

يذكر الجابري في بداية تناوله لهذا الموضوع، أن الأمر يتعلق بتناول العلاقة بين اللغة والفكر من الناحية المنطقية - الفلسفية، وليس من الناحية السيكولوجية، ولا حتى من الناحية اللسانية السيميائية، وعليه، يندرج عمله في إطار ما يسمى «الإبستمولوجيا الثقافية»؛ أي البحث في أساسيات المعرفة، ونظامها وآليات إنتاجها داخل الثقافة العربية. انطلاقا من مسلمة أن كل ثقافة تحمل جنسية اللغة التي تنتجها. ولتبرير دور اللغة العربية الرئيس في تشكيل العقل العربي، يرى الجابري أن «العربي يحب لغته لدرجة التقديس، وهو يعتبر السلطة التي لها عليه تعبيرا ليس فقط عن قوتها، بل عن قوته هو أيضا، ذلك لأن العربي هو الوحيد الذي يستطيع الاستجابة لهذه اللغة والارتفاع الى مستوى التعبير البياني الرفيع الذي تتميز به»[٤].

على الرغم من أن آراء الجابري حول قضية اللغة والفكر مبثوثة في ثنايا المشروع، فإنه يمكن اعتبار الفصل الرابع من الجزء الأول، المعنون بـ «الأعرابي صانع العالم العربي» بمنزلة تفصيل وتكثيف لكل آرائه في هذا الموضوع؛ إذ حاول الوقوف - حسب تعبيره - على الكيفية التي تحدد بها اللغة العربية الفصحى نظرة العرب إلى العالم، وعمل على رصد خصوصيات العلاقة بين اللغة والفكر العربيين على عدة مستويات أهمها: مستوى المادة اللغوية ونوع الرؤى التي تقدمها عن العالم، ومستوى القوالب النحوية وطبيعتها المنطقية ومستوى أساليب البيان العربي وطبيعتها الاستدلالية.

وإيمانا منا، مسبقا، بأن هذا الدور الذي أعطاه الجابري للغة العربية في تحديد ماهية الإنسان العربي، هو أمر مبالغ فيه؛ إذ لج بنا في تأملات فلسفية «ميتافيزيقية»، بعيدا عن

(*) قولنا بالمنظومة يعني أن ليس فقط مفردات اللغة بل أيضا النحو والتركيب.

التناول الإبستمولوجي الذي الزم الجابري نفسه به، فإننا سنحاول عرض آرائه، قدر الاستطاعة، لما في بعضها من جدة تحليل ودقة ملاحظة، ولما يحتاج إليه بعضها من نقد بل تصويب. كما نلفت الانتباه إلى أن الوقوف عند قضية لغوية واحدة: قضية اللغة والفكر، لا يعني تجاهل قضايا أخرى ذات طبيعة لغوية في المشروع، ولكن مسوغ عملنا هذا، هو اعتبارنا قضية اللغة والفكر الأصل والمركز وما دونها فروع وهوامش.

٢- محددات اللغة والفكر في الثقافة العربية في ضوء مشروع الدكتور الجابري

٢-١ : المادة اللغوية والرؤية إلى العالم

يرى الجابري أن عصر التدوين، هو عصر البناء الثقافي في التجربة الحضارية العربية الإسلامية، ويمتد زمنيا بين منتصف القرن الثاني والقرن الثالث للهجرة. وينبه الجابري إلى أن عصر التدوين ينبغي ألا يفهم فقط في ذلك العمل الجبار الذي بذله علماء العربية في الجمع والتسجيل والتقييد، بل ينظر إليه كإعادة البناء الثقافي، وتشكيل الإطار المرجعي للفكر العربي بمختلف ميادينه. إنه عملية الحذف والزيادة والإخفاء والتأويل.. بدوافعه السوسيوثقافية المتعددة. هو العصر الذي دونت فيه اللغة العربية، وشيدت فيه العلوم العربية الإسلامية وترجمت «علوم الأوائل» وفلسفاتهم..

ويخلص الجابري إلى أنه، إذا كانت الفلسفة هي معجزة اليونان، فإن علوم العربية هي معجزة العرب؛ إذ لا يمكن للمرء إلا أن يقف مجلا ذلك العمل العظيم الذي أنجز في عصر التدوين: فهو أشبه شيء بالمعجزة[٥]؛ نظرا إلى السرعة التي جرى بها الانتقال بلغة قائمة على الفطرة والطبع والسليقة، لغة لا تفهم إلا بالعيش وسط القبائل التي تتكلمها، إلى لغة قابلة للاكتساب والتعلم كما تتعلم العلوم اعتمادا على مبادئ ومقدمات منهجية صارمة. إنه بكلمة واحدة، حسب الجابري، «الانتقال باللغة العربية من مستوى اللا علم إلى مستوى العلم»[٦]؛ علم اللغة متكاملا: بجمع المفردات وإحصائها، وضبط المشتقات وتصريفها، ووضع قواعد التركيب، ورفع اللبس عن الكتابة باختراع النقط والشكل ووضع العلامات والرموز. ويذكر الجابري أن ما يهمه أكثر هو «عملية البناء ذاتها، تلك العلمية التي لا سبيل للشك فيها كحدث تاريخي: إن شئنا الدقة أكثر قلنا ما يهمنا في عملية البناء تلك، ليس مواد البناء، أعني المعطيات التاريخية، بل طريقة البناء وفعل البناء نفسه»[٧]. من هنا حاول الجابري طرح أسئلة ملحة حول زمن بدء الوعي العربي بالتفكير في عملية البناء تلك أو التدوين. ولتفكيك عناصر تلك التساؤلات للمقاربة والتحليل، ذكر الجابري أن مرحلة الوعي تلك، ابتدأت مع مهاجمة الشعوبية للماضي العربي والطعن فيه فكرا وثقافة وحضارة، فكان رد الفعل العربي الطبيعي هو الدفاع عن الماضي العربي، خاصة العصر الجاهلي، بل تحول الأمر إلى دفاع عن الهوية والوجود: فأضحت مسألة التدوين، إذن، مسألة مصير؛ فالماضي يهاجم، لا من أجل ذاته، ولكن

من أجل الحاضر والمستقبل. أمام هذه الظروف النفسية والحضارية والتاريخية اكتسب التدوين شرعيته ووضحت ضرورة البناء الثقافي الشامل.

إن عملية التدوين، تحت هذه الضغوط النفسية، حسب الجابري «هي إعادة ذلك الموروث الثقافي بالشكل الذي يجعل منه تراثا أي إطارا مرجعيا لنظرة العربية إلى الأشياء، إلى الكون والإنسان والمجتمع والتاريخ»[8]. من هنا يخلص الجابري إلى أن عصر التدوين بالنسبة للثقافة العربية إنما هو الإطار المرجعي، الذي يشد إليه بخيوط من حديد، جميع فروع هذه الثقافة، وتضم مختلف تموجاتها اللاحقة.. إن صورة العصر الجاهلي، وصور صدر الإسلام، والقسم الأعظم من العصر الأموي، إنما نسجتها خيوط منبعثة من العصر التدويني[9]. لقد ترابطت، إذن، بنية العقل العربي مع العصر الجاهلي «لا العصر الجاهلي كما عاشه عرب ما قبل البعثة، بل العصر الجاهلي كما عاشه في وعيهم عرب ما بعد هذه البعثة: العصر الجاهلي بوصفه زمنا ثقافيا تمت استعادته وتم ترتيبه وتنظيمه في عصر التدوين»[10].

إن اعتقاد الجابري، كما أسلفنا، أن اللغة ليست أداة للفكر فقط، بل هي أيضا القالب الذي يتشكل فيه هذا الفكر[11]، جعله ينظر إلى اللغة العربية الفصحى، لغة المعاجم والشعر والآداب، على أنها ما زالت تنقل لأهلها عالما بعيدا عن عالمهم: عالم البداوة، الذي استنسخته اللغة العربية في العصر الجاهلي، يعيشونه في أذهانهم ووجدانهم وخيالهم، وهو يعاكس تماما عالمهم الحضاري الآني والمعقد. وعلى هذا الأساس بنى الجابري خلاصته المركزية وهي أن الأعرابي فعلا هو صانع العالم العربي، عالم البساطة والبداوة والحس! فما كفاية هذه الخلاصات وما مصداقيتها؟

أولا لابد من التنبيه إلى أن للتدوين أهميته وخطره، فالمادة المدونة هي الأساس الذي يلتقط منه المرء صنوف المعرفة التي يثقف بها نفسه ويروض بها عقله، ثم تختمر فيه لتجعل منه بعد ذلك منبعا معطاء، سواء في مجال التصنيف والتبويب، أو في فن الكتابة والتأليف، أو في تشكيل ثوابت التفكير العقلي وإنتاج المعرفة العلمية. ولكن، إذا تساءلنا عما إذا كان هناك تدوين قبل الإسلام في النطاق العربي؛ فكيف تصير رؤية الجابري لعصر التدوين هذا؟ وإذا اعتبرنا أن وضع اللغة العربية على أساس من الحس، ومن الرصيد الحسي، لا يمكن أن نفرد اللغة العربية وحدها به: إذ لا يمكن أن نخرج منه أي لغة من اللغات الطبيعية، التي لا بد من أن تبني في أساسها على رصيد حسي، فكيف يكون الأعرابي صانعا للعالم العربي؟

الواقع أن التدوين بالشكل المألوف الذي يؤدي إلى صور المعرفة المتعددة الألوان لم يكن معروفا قبل الإسلام، باستثناء حالات قليلة لا تنهض لكي تشكل أساسا يمكن أن ننطلق منه إلى عطاء يؤدي إلى معرفة واسعة لإنتاج علم متميز، من ثم تجاوز رؤية الجابري لعصر التدوين الذي حصره زمانيا في مرحلة تالية للعصر الجاهلي.

إلا أن الثابت أن بعض القبائل العربية، خاصة الحميريين، كانت تدون أخبارها والكثير من حوادثها على الأحجار بخطها ورموزها الخاصة بها. وعلى أطراف الجزيرة العربية عرف أهالي الحيرة بالكتابة، وإن بشكل محدود. وفي الحجاز وجد عدد قليل من الناس يعرفون الكتابة. وكانت قلة من الشعراء كذلك تعرف الكتابة، بل كان بعضهم يكتب قصائده وينسقها بنفسه ويراجعها من حين لآخر. ولا يمكن أن تعتبر هذه الأعمال إلا شكلا من أشكال التدوين، على بساطتها ماديا وعمليا، تبقى على مستوى الوعي بعملية التدوين مهمة، ويكون بذلك الجمع والتدوين منطلقين من اقتناع تلقائي منبعه الأوضاع الحضارية والتاريخية الطبيعية للبلاد العربية[١٢]، وليس، فقط، منطلقه ردود أفعال على هجمات الشعوبية وطعونها كما ذكر الجابري؛ إذ لو لم تكن الشعوبية فهل سنظل في المرحلة الثقافية الشفوية إلى اليوم؟

أما القول بأن الأعرابي صانع العالم العربي، اعتمادا على المنهج الذي سلكه جامعو المادة اللغوية، فهو في نظرنا تعميم خاطئ، لأسباب متعددة:

١- الحديث عن تحكم الأعرابي في العلماء وآرائهم بالتصويب والتخطئة، لما اكتسبه من صفتي البداوة والفصاحة، وتحوله إلى قانون ينصاع له العلماء وينفذون مشيئته، كلام مبالغ فيه(*). فلقد أكدنا منذ البداية أن جمع اللغة من البدو لا يدل دلالة قاطعة على أن الحصيلة لغة بدوية، وكذلك الحضارة والفكر. فتوجه العلماء إلى البدو، كانت تحكمه رؤية منهجية صارمة تحاول رصد متكلم مستمع مثالي يعيش في مجتمع متجانس لغويا، يتقن لغته إتقانا، ولا تؤثر في سلوكه أي عاهة. إنه بحث عن قيم نسقية مجردة تحكم لغة الأعرابي وتصف سليقته. إضافة إلى أن أخذهم لغة الأعرابي لم يكن على مستوى المعجم فقط، كما يفهم من رأي الجابري، بل على مستوى التركيب بالدرجة الأولى، ولا يشكل المعجم إلا مستوى بسيطا جدا. وعليه يجب التركيز على جميع المستويات صوتيا وصرفيا ومعجميا وتركيبيا ودلاليا وتداوليا. إن بناء علاقة اللغة بالفكر انطلاقا من المعجم يدل على خلل في التصور اللساني للظاهرة اللغوية بجميع مكوناتها.

(*) «نشير إلى مجهودات بعض العلماء في تصحيح أغلاط الأعراب، وضبطهم لوضاعي اللغة ومفتعليها، ومن نماذج العلماء المصححين: سيبويه وابن جني... ما يعني أن سلطة الأعرابي ليست بالشكل الذي صوره الجابري وهول منه وبنى عليه خلاصته: فقد جاء في طبقات ابن سلام هذا الخبر الدال: «أخبرني أبو عبيدة أن ابن داود بن متمم بن نويرة قدم البصرة في بعض ما يقدم له البدوي من الجلب والميرة، فنزل النحيت، فأتيته أنا وابن نوح العطاردي، فسألناه عن شعر أبيه متمم، وقمنا له بحاجاته وكفيناه ضيعته، فلما نفد شعر أبيه جعل يزيد في الأشعار ويصنعها لنا، وإذا كلام دون كلام متمم، وإذا هو يحتذي على كلامه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمم، والوقائع التي شهدها، فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله» (انظر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي (ت٢٣١هـ). قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص١٧ و١٨).

٢- الطابع الحسي للغة العربية إذا سلمنا بتداخل اللغة مع الفكر والتصورات، فالفكر نفسه يعتمد على جهاز الحواس، واللغة بدورها تنطلق من مفاهيم حسية لتطورها إلى أخرى تجريدية في إطار عملية تطور ذاتي تتجاوز ما هو مادي شكلي آلي إلى ما هو معنوي تصوري؛ وإلا كيف نفسر قاموس الغزل برمته، وكذلك الرثاء، وما يزخران به من مفاهيم معنوية كالشوق والحب والهجران والحزن والأسى... وغيرها من المفاهيم التي تنبئ عن عقلية تجريدية لا حسية فقط؟ أضف إلى ذلك القاموس الصوفي الضخم، الذي لا نبالغ إذا قلنا بطابعه التجريدي كلية؟ فالرصيد الحسي، إذن، ضروري في بناء أي لغة من حيث هو أساس وأصل للانتقال إلى المستوى التصوري التجريدي.

إن ضبط الجابري لعلاقة اللغة والفكر من هذه الزاوية «الطابع الحسي»، ينم - كما أسلفنا - عن انعدام برنامج لساني ذي تصور نظري منهجي متماسك، يؤطر فيه تناول الظاهرة اللغوية؛ بل على العكس من ذلك نجد تحليل الجابري يطبعه كثير من التعتيم والحسم في قضايا لغوية هي إلى الآن مثار نقاش وجدال في الوسط اللساني الأكاديمي. وكان أجدر بالجابري أن يؤطر تحليله هذا في إطار علمي مضبوط، وليس في إطار الإسقاطات الفلسفية، كما كان عند النحاة الفلاسفة. وكان عليه تجاوز تلك العلاقة المبهمة والغامضة ذات الطابع الفلسفي الميتافيزيقي بين اللغة العربية والفكر العربي.

إن طغيان التصور الفلسفي في التحليل هو ما أسقط الجابري - في ما نعتقد - في عدد من الأخطاء ليس أقلها الخلط بين تناول اللغة في إطار عمل لساني متأن له محدداته وضوابطه، وبين تناولها في إطار ثقافي عام تحكمه شعارات مرتجلة وهشة؛ إن كانت لها مسوغاتها الواقعية فهي لا تمثل الحقيقة العلمية في شيء.

جماع القول، إن رصد العلاقة بين اللغة والفكر من هذه النقطة في مشروع الجابري، كان يفتقد كفايته النظرية والإجرائية. فالخلل وقع منذ البدء، وهو عدم طرح مبادئ ومسلمات نظرية وقرارات منهجية موازية على شكل تساؤلات محورية تمسك بتلابيب الظاهرة اللغوية في عمومها من نحو[١٢]:

١) ما الذي يميز اللغات الطبيعية عن غيرها من اللغات؟
٢) ما السمات التي تلتقي فيها اللغات، وما السمات التي تختلف فيها؟
٣) إلى أي مدى تغيرت اللغات وإلى أي مدى ظلت قارة؟

٣-٢: القوالب النحوية العربية والصيغ المنطقية

يرى الجابري أنه إذا كان السماع من الأعرابي قد رسم حدود العالم الحسي الذي تنقله اللغة العربية الفصحى إلى متكلميها، فإن مجهود النحاة قد قولب العقل الذي يمارس فعاليته في اللغة العربية وبوساطتها، وذهب الجابري إلى حد القول بأن السماع من الأعرابي لم يكن

من أجل اللغة، فحسب، بل وفي أحيان كثيرة، من أجل «تحقيق» و«تثبيت» فروض نظرية في اللغة والنحو[14]: فتحولت اللغة المعجمية بذلك إلى لغة «إمكان ذهني» لا لغة «إمكان واقعي»، فالكلمات صحيحة لتوفرها على أصل ترد إليه أو نظير تقاس عليه، فأصبحت اللفظة في الغالب فرضا نظريا وليست معطى من معطيات الاستقرار أو التجربة الاجتماعية. ولتناول هذه القضية، اتخذ الجابري منهج الخليل أنموذجا لتحليله: فأوضح أولا، أن ما شده بصفته باحثا إبستمولوجيا معاصرا، وهو يتناول منهج الخليل في جمع اللغة وهيكلة معجمه «العين»، هو ذلك المبدأ المنهجي الدقيق الذي اعتمده في فرض النظام على شتات اللغة العربية: مبدأ ينم عن عقلية رياضية فذة، عقلية ذات ذوق موسيقي مرهف، ساعد الخليل في استنباط أوزان الشعر العربي(*). لقد وظف الخليل، إذن، حدسه الرياضي الحاد في وضع قوالب نظرية افتراضية لا تعدم أصولا في واقع اللغة. بل ذهب الجابري إلى أن الخليل بتعامله مع الحروف العربية الهجائية الثمانية والعشرين كمجموعة أصلية اشتقت منها المجموعات الفرعية الكاملة فيها، المشتملة على عنصرين إلى خمسة عناصر «إنما كان يطبق بوعي جانبا أساسيا من العمل الرياضي المؤسس لنظرية المجموعات في صيغتها المعاصرة»[15]. إن منهج الخليل، حسب الجابري، على دقته وضبطه، كان سيفا ذا حدين: فمن جهة قنن اللغة العربية، وجعلها علمية مضبوطة. ونظرا إلى تعامله الرياضي الصرف مع الحروف الهجائية العربية وحصره لأنواع الألفاظ الممكن تركيبها منها، ثنائية وثلاثية ورباعية وخماسية، من جهة ثانية ينظر إلى هذا العمل على أنه وضع للغة العربية بالجملة، وصب لها في قوالب نظرية جاهزة، مما عمل على تحصين العربية من كل تغير وتطور تاريخيين: فبقيت اللغة العربية منذ زمن الخليل هي هي، لم تتغير لا في النحو ولا في معاني الألفاظ ولا في طريقة التوالد الذاتي: فكرست لاتاريخية اللغة وبقيت في طابعها الحسي البدوي الأول.

لقد أطر النحاة، إذن، كلام العرب في قوالب منطقية صورية وصوتية في الغالب، بل فرضوها ليبقوا على اللغة العربية لغة مصطنعة في قوالب جامدة ذات نغمة موسيقية، حتى أصبحت الموسيقى تحل محل المعنى وتجعل مصفوفة من الكلمات ذات معنى، حتى لو لم يكن لها معنى! بكلمة واحدة، الأذن تنوب عن العقل في تمييز المعنى بل وتعشق قلبه. وفي ذلك يقول الباحث محمد المبارك: «إن قوالب الألفاظ وصيغ الكلمات في العربية أوزان موسيقية، اي أن كل قالب من هذه القوالب وكل بناء من هذه الأبنية نغمة موسيقية ثابتة... فأشكال الألفاظ في العربية هي من جهة أبنية وقوالب وهيئات، ومن جهة أخرى، أوزان موسيقية تدركها الأذن بسهولة ويسر، فيدرك السامع جزءا من المعنى بمجرد إدراكه وزن الكلمة، واتفاق الألفاظ في الوزن دليل في غالب الأحوال على الاتفاق في قالب المعنى أو نوعه كالآلية والمكانية والتفضيل أو المفعولية.. فالكلام

(*) يرى الجابري أن لا غرابة في الجمع بين الذوق الموسيقي والحس الرياضي، فالموسيقى يومئذ كانت فرعا من فروع الرياضيات.

العربي نثرا كان أو شعرا هو مجموع الأوزان، ولا يخرج عن أن يكون ترتيبا معينا لنماذج موسيقية [والمقابلة] بين نغمة الكلام وموضوعه قائمة واضحة في اللغة العربية»[76]. إن الطابع المنطقي للقوالب النحوية العربية، كما يرى الجابري، لا يمكن التثبت منه إلا بعقد مقارنة لا تخلو من فائدة، بين هذه القوالب النحوية والمقولات الأرسطية؛ فالبعض يرى ارتباطها الوثيق، إن لم تكن القوالب العربية قد استخلصت من مقولات أرسطو؛ ولإيجاد مسوغ المقارنة يؤكد الجابري أن طريقة اللغويين بشكل عام تعتمد الاشتقاق، هذه العملية التي تؤخذ من صيغة الفعل أو مما هو في معناه كالمصدر. وعملية الاشتقاق لا تخضع للسماع، بل وضعت لها أوزان هي قوالب منطقية بالنسبة إلى النحو والنحاة، كالمقولات بالنسبة إلى المنطق والمناطقية.

إن التفكير، إذن، في اللغة العربية وفي اللغات السامية عموما، ينطلق من الفعل عكس اللغة اليونانية واللغات الآرية، وهذا ما يسوغ وضع جدول مقارنة بين «الجوهر» وما يحمل عليه في منطق أرسطو، وبين «الفعل» وما يشتق منه في النحو العربي»[*]:

عند أرسطو	عند النحاة العرب
الجوهر	الفعل
الكم	اسم المرة - أمثلة المبالغة
الكيف	اسم الهيئة - الصفة المشبهة - أفعال التفضيل
الإضافة	؟
المكان	اسم المكان
الزمان	اسم الزمان
الوضع	؟
الملكية	؟
الفعل	اسم الفاعل
الانفعال	اسم المفعول
؟	المصدر
؟	اسم الآلة

(*) ينبه الجابري إلى التقاء اللبس في كون البصريين يقولون إن المصدر هو أصل المشتقات عكس الكوفيين الذين يقولون بالفعل، والجابري، بناء على ذلك، يرى أن الكوفيين كانوا المعبرين الحقيقيين عن طبيعة اللغة العربية، وهذا، فيما نعتقد، حسم في أمر خطير، ثم إنه يرى أن المصدر عند النحاة هو فعل من دون زمان، من هنا يجب التنبه إلى طبيعة الجملة الاسمية في العربية، فهي ليست موضوعا ومحمولا كما في منطق أرسطو، ولكنها مبتدأ وخبر؛ فالأمر هنا لا يتعلق بحمل معنى من المعاني على موضوع، وبالتالي إصدار حكم، بل يتعلق الأمر بالإخبار عن اسم وقع الابتداء به، وهو في أصله فاعل صدر منه الفعل، أو قام به وهو متأخر عنه. أما في الجملة اليونانية والآريات عموما فالأمر يتعلق بإصدار حكم والبرهنة عليه، ولا يخفى ما يحمله هذا التنبيه من تحامل، إذ يجري اختزال الجملة العربية في بعدها الوظيفي الإخباري البياني فقط، في حين تكون الجملة اليونانية ذات طابع برهاني إقناعي!

ومن الملاحظات التي استخلصها الجابري من هذه المقارنة هي أن غياب مقولات الإضافة والوضع والملكية من المشتقات النحوية العربية مرده إلى مرجعية لغوية ميتافيزيقية وحيدة، لا تستسيغ حمل هذه المقولات على الإنسان: لأن الدين يمنع ذلك: إنها تحمل فقط على الإنسان في التعبير اللغوي على سبيل المجاز: فالمالك هو الله وما يضاف إلى الإنسان هو من عند الله، وكذلك الوضع هو من عند الله. وبالمقابل فخلو مقولات أرسطو من المصدر واسم الآلة راجع إلى تصور فلسفي منطلقه أن المصدر عند النحاة هو ما يدل على فعل دون زمان، في حين أن العقلية اليونانية تستبعد حدوث فعل خارج الزمان.

هذه خلاصة ما خرج به الجابري في تحليله للقوالب النحوية العربية، وهو يحاول دائما التأكيد على معطى مبدئي وأولي، وهو أن اللغة العربية محدد أساسي في الفكر العربي. إلا أن ما خرج به من خلاصات يحتاج إلى تسجيل بعض الالتفاتات النقدية، ليست الغاية منها إبطال ما قدمه الجابري، ولكنها إضاءات وتوضيحات بانت أهميتها:

في البداية، لا بد من التأكيد على أن الدراسات اللغوية العربية عموما، والنحوية على الخصوص، اتسمت بالصعوبة والتعقيد لانعدام التصور المنهجي السليم للظاهرة اللغوية، وغياب التجديد في مناهج الدرس والتحليل: فوقع الخلط في التفكير اللغوي. ولهذا، فأي تناول للظاهرة اللغوية في هذا المستوى، لا بد أن يضع أمامه هذه الاعتبارات.

ثم إنا نعتقد أن الجابري وهو يناقش القوالب النحوية العربية، لم ينطلق مما ينبغي الانطلاق منه، وهو طرح الإشكالات الرئيسية التي ينبغي الخوض فيها: فغاب عنه أن البحث في النحو العربي يطرح إشكالا عميقا وهو مفهوم «النحو» في حد ذاته أولا، والمادة اللغوية والمعطيات اللغوية التي يقوم اللغوي بوصفها ثانيا. فلفظ «نحو» استعمل بكثرة في تحليل الجابري دونما تحديد. إنه لا تكفي إدانة النحاة القدماء حتى نظن أننا نبحث في موضوع النحو: إدانتهم بإدخالهم أدوات ومفاهيم منطقية في تعقيداتهم، واصطناع تراكيب لم تكن موجودة في الواقع اللغوي، ولم تتكلم بها العرب! لقد أهمل الجابري أن هدف الدراسة النحوية في عمومها «وضع قواعد من شأنها تمييز الأشكال الصائبة عن الأشكال الخاطئة، فهي ذات منحى معياري، إذ لا تولي أي أهمية للملاحظة الصرف، وترى أن عليها أن تسن قواعد بدل ملاحظة وقائع، غير أن لا مجال لمؤاخذة وجهة نظر النحاة بحيث تبين أعمالهم بوضوح نيتهم في القيام بوصف حالات Etats الألسنة، فبرنامجهم برنامج تزامني»[27]. إن الدراسة النحوية بهذا المعنى ذات طابع نفسي - لساني وكذلك آلي، تطمح إلى بناء نماذج للاستعمال والإدراك، بكلمة واحدة، إن الجابري لم يكن ينظر إلى النحو باعتباره أداة واصفة تحاول تغطية المادة اللغوية وضبط السليم منها تحت توجيه قيود منهجية طبيعية في المجال التنظيري ولا داعي للتضايق منها.

أما على مستوى المادة اللغوية، فقد غيب الجابري تساؤلات مهمة حول المعطيات التي نجدها عند القدماء، فكما يؤكد الدكتور الفاسي الفهري، فهذه المعطيات زائفة في بعض الأحيان (...)، لقد طرح النحاة على أنفسهم، بكيفية ضمنية، مشكلة تحديد المعطيات التي كانت في متناولهم، فلم تكن هذه المعطيات ذات تمثيلية بالنسبة إلى وصفهم، ولا ذات دلالة بالنسبة إلى تأملاتهم، ولقد اتخذ بعض النحاة، مثل سيبويه، احتياط الإشارة إلى أن ما يقدمونه في أمثلة يتنزل منزلتين مختلفتين: فبعضه من «كلام العرب»، أي أخذ عن الأعراب وسمع منهم، بينما البعض الآخر «تمثيل ولا يتكلم به»، أي يؤتى به لأغراض التحليل دون أن يكون معطى لغويا حقيقيا»[48]. إن هذه الاحتياطات لم يأخذ بها الجابري، فكانت ملاحظاته على النحاة، خصوصا الخليل، ناقصة بل غريبة لم تميز بين النحو الواصف للمادة اللغوية بشروطها المذكورة، وبين قراءة التراث النحوي العربي في إطار الهم الثقافي العام الذي ينهض المشروع ككل لتأسيسه.

وفي نقد الجابري لمنهج الخليل، يرى أن هذا الأخير قد حول اللغة العربية إلى بنية صورية محصورة، وهذا أمر مخالف لما هو واقع: فاستعمال الخليل لمقولتي المهمل والمستعمل في تصنيفه، خير دليل على انفتاحية اللغة لا على انغلاقها، بل إن ما استعمل من العربية إلى الآن هو قليل جدا مقارنة بما لم يستعمل، أي المهمل. أضف إلى ذلك، وهذا أمر أكدناه في تحديد مفهوم النحو، أن الخليل بصفته نحويا كان معتمده في التصنيف الوصف، ولم يكن في وقت من الأوقات يستنبط الألفاظ استنباطا. أما إضفاء مواصفات «الرياضي» عليه، فيستوجب الحذر، وأخذ الكلام في بعده المجازي الاستعاري لا الحقيقي الواقعي. كما أن ظاهرة الاشتقاق التي وظفها الخليل كانت مؤشرا على الحركية الداخلية التي تميزت بها اللغة العربية، ولم تكن أبدا عائق تطور أو تغيير. قال ابن جني متحدثا عن مبدأ التغير الطارئ على الظاهرة اللغوية: «... وهذا ونحوه مما يدل على تنقل الأحوال لهذه اللغة واعتراض الأحداث عليها وكثرة تغولها وتغيرها»[49].

أما الحديث عن «نغمة الكلام وموضوعه»، أو موسيقية الألفاظ وما ذكره الجابري والباحث محمد المبارك من أن المعنى يدرك بالأذن لا بالعقل، فعلى ما تدل عليه هذه الأحكام من سذاجة تحليل وضيق رؤية، وما يمكن أن تُثويه وراءها من «مؤطرات استشراقية»، شعوريا أو لا شعوريا، بما تحمله من استهزاء بقدرة الإدراك العربي. على الرغم من كل هذا، لا بد من التنبيه إلى أن القول إن علماء العربية قد صبوا معانيهم العامة ومقولاتهم المنطقية في أبنية وقوالب خاصة، لا يزكيه الواقع اللغوي؛ إذ في كلام العرب نفسه ما يخرق هذا الادعاء؛ فمثلا كثيرا ما تأتي صيغة «فاعل» بمعنى «مفعول» أو «فعيل» بمعنى «فاعل»، فكيف يدرك المعنى في هذه الحالة؟

أما المقارنة التي عقدها الجابري بين مشتقات النحو العربي ومقولات أرسطو، فهي في حد ذاتها خير معبر على أن تصوره اللغوي مازال مشدودا إلى التفكير الفلسفي القديم، خصوصا الفلسفة اليونانية التي تعتبر اللغة اليونانية مقياسا للغات العالم. وحول مقارنة الجابري تلك، لا نملك إلا أن نقول له ما قاله أبوسعيد السيرافي النحوي لمتى بن يونس المنطقي في المناظرة المشهورة، قال له: «... لقد موهت بهذا المثال ولكم عادة بمثل هذا التمويه (...)، أنت إذن لست تدعونا إلى علم المنطق، إنما تدعونا إلى تعلم اللغة اليونانية، وأنت لا تعرف لغة يونان، فكيف صرت تدعونا إلى لغة لا تعني بها؟ وقد عفت منذ زمن طويل، وباد أهلها وانقرض القوم الذين كانوا يتفاوضون بها، ويتفاهمون بتصاريفها...»[٣٠]. إن المرجعية اليونانية كانت النص الغائب لدى الجابري، بثوابتها؛ وخلاصتها أن «اللغة اليونانية في تراكيبها وطرقها صادقة على كل لغات العالم؛ إذ إن هذه اللغات تجري على مقياس اليونانية»[٣١]. ولسنا في حاجة إلى تأكيد أن هذه الأطروحات قد تجاوزها الدرس اللغوي الحديث، بل كشف ما تحمله من نزعات فلسفية ميتافيزيقية متخلفة. إلا أن الجابري أبى إلا أن يتجاوز معطيات الدرس اللساني الحديث، بل حتى منجزات تاريخ الفلسفة الحديثة، فخرج بخلاصات من الطبيعي أن تفتقر إلى أبسط المقومات الإقناعية، كإرجاع غياب مقولة «الملكية» من الاشتقاقات النحوية العربية إلى التصور الإسلامي، الذي يجعل الملكية لله وحده، وكذا مقولتي الوضع والإضافة.

كان لا بد، والحالة ما ذكرنا، أن يقع مثل ذلك الخلط، والجابري مقتنع كل الاقتناع ببديله البرهاني الذي يتجاوز به «الأنظمة المعرفية التقليدية». هذا البديل الذي يستند في مرجعيته إلى التفكير الأرسطاليسي الذي خلط بين الدراسات اللغوية والدراسات المنطقية والميتافيزيقية.

إن اعتراضنا على مقارنة الجابري، وعلى اتهامه النحو العربي بالنزعة المنطقية، لم يكن ليغيب عنا علاقة النحو العربي بالفكر اليوناني؛ إذ العلاقة ثابتة، ولكن لا يصل الحد بنا إلى القول بأن النحو العربي منقول بالكامل، أو على الأقل متأثر في منهجه وأصوله وقواعده بالفكر الإغريقي. إن هذه القضية ليست منتهية تماما كما أراد لها المستشرقون والوصفيون العرب، بل هي في حاجة إلى تحقيق تاريخي ونسقي متكاملين؛ مع اقتناعنا بأن «دخول المنطق إلى النحو لم يفد في إيراد نتائج أو مناهج أو أوصاف جديدة في اللغة، وإنما التغيير حصل في العبارات والصيغ، وإلا فالنحاة المتأخرون مثل المتقدمين لم يخرجوا إلا في جزئيات قليلة عن كتاب سيبويه (...) ولم تفد حدود المناطقة سوى أنها أدخلت الاضطراب على المفاهيم النحوية»[٣٢].

٣ - ٣ : أساليب البيان العربي وطبيعتها الاستدلالية(*)

إذا كانت القوالب النحوية، في رأي الجابري، تتضمن معنى المقولات المنطقية، فإن أساليب البيان العربي تشكل «برهان» الخطاب العربي. وأكبر أنموذج صارخ بهذه الحقيقة، مجهود السكاكي الذي مزج الحديث عن البيان في مفتاح علومه، بالحديث في الاستدلال، وهو مبحث منطقي صرف. ويرى الجابري أن لا مبرر لمؤاخذة السكاكي على ما اكتنف تنظيره من حشو وتجريد وصل حد الترميز المبهم، لأنه يستحيل الفصل بين الخطاب المنطقي والخطاب البلاغي العربي في التعبير العربي. وهذا رأي لا نراه ينسحب على مجموع الخطاب البلاغي العربي بل يتعلق فقط، ببلاغة علماء الكلام وبلاغة المناطقة والفلاسفة بشكل محدد.

ونحن لا نختلف مع الجابري في حديثه عن الفرق الكلامية، خصوصا المعتزلة، وما بذلته لتشييد أركان البلاغة العربية لمواجهة منكري إعجاز القرآن من الزنادقة والشعوبيين؛ فنهضت الجهود لتحليل الخطاب العربي من داخله بحثا عن «دلائل الإعجاز» وكشفا لـ «أسرار البلاغة»، فاستكمل بذلك البلاغيون القسم الثاني من المنطق العربي، منطق اللغة العربية. فيرى الجابري أن النحاة قد ابتدأوا العمل بتقنين الخطاب العربي وتحديد مقولاته وقوالبه المنطقية، وتمم علماء البلاغة عملهم ذلك ببيان وجوه الإعجاز البلاغي والبرهان البياني يراه الجابري شكلا من أشكال «القمع الإبستمولوجي» داخل الخطاب العربي، قوامه إخفاء الاختلاف وإظهار الائتلاف بوساطة مشاهد حسية ناطقة، تصرف المستمع عن المناقشة والاعتراض، بل و«تفحمه» ليخرس على التو ويستسلم! وسر هذا السحر الإعجازي يكمن في «التشبيه»، الذي يعرض سلسلة متوالية من الشواهد الحسية التي تنتقل بالذهن من فكرة إلى أخرى، دون أن تترك للعقل فرصة السؤال! إن كثافة الصور البيانية في الخطاب البياني العربي تشغل السامع عن ملاحقة العلاقة بين المعاني قصد التثبت والتمحيص والمراجعة، وبالتالي تكون حاجزا أمام التفكير العقلي المنطقي الواعي. بكلمة واحدة، إن الخطاب العربي في بعده الاستدلالي، حسب الجابري، ذو طبيعة لغوية بيانية، بعيدا عن الطبيعة العقلية المنطقية. فما هي حدود هذا الادعاء؟

(*) المقصود بأساليب البيان العربي الشق البلاغي وليس البيان على إطلاقه كما تأسس في اللغة والفقه والنحو وكلام... وكما مارسه المعتزلة أو الأشاعرة أو الحنابلة أو الظاهرية أو السلفية قدماء ومحدثين... على رغم أن هؤلاء ينتمون إلى حقل معرفي واحد، حسب الجابري، هو النظام المعرفي البياني، ونسجل تحفظنا الشديد على التصنيف ذاته! فالحديث عن البيان بهذا المعنى ليس غايتنا هنا؛ إذ التفصيل في جميع ضروبه ليس باستطاعتنا في حيز ضيق، فانحصرنا منهجيا عند الجانب البلاغي الاستدلالي، وحاولنا الوقوف عند نتائج دراسة الدكتور الجابري لطبيعة الاستدلال البياني العربي، فناقشنا وعلقنا بتركيز شديد، لأن طبيعة الإشكال من شأنها أن تجرنا إلى مناقشة قضايا فرعية لا نعتقدها من صلب الدراسة.

أولا: نؤكد مع الجابري أن التحدي الأول الذي رفعه القرآن في وجه منكريه، هو إعجازه اللغوي؛ يقول أمين الخولي: «كانت الدعوة الإسلامية عملا بلاغيا قويا، أو شطرا واضحا من هذا العلم، إذا اعتمدت على حكم نقدي، وقامت على رأي في الفن القولي، تنتهي به إلى هذا الصنف من الكلام العربي (القرآن) مثالا لا يحتذى وغاية لا تنال، فضلته وهو من صنف كلامهم على سائر ما عندهم، وجاهرتهم بما جاهرتهم به، من عجزهم المطبق على أن يأتوا بمثله ولو ظاهرتهم الجن وآزرهم أهل عبقر، ممن نحلوهم كل فاخر باهر»(٢٣).

إن هذا الإعجاز بجماليته البيانية، لا يمكن أن يتحقق إلا بتصوير المعاني الذهنية والحالات النفسية تصويرا حسيا تشخيصيا، انسجاما مع المستوى الإدراكي التخييلي للإنسان(*). ولا يمكن أن نعتبر الأمر قمعا أو محاصرة تفكير، إلا أن تكون المرجعية اليونانية هي المحدد لنوع التفكير الذي نريده، والذي يحاول مشروع الجابري تكريسه.

ثانيا: إن العقل ليس معنى مدركا للجميع بطريقة واحدة - كما يذكر الدكتور طه عبدالرحمن - فانسجاما مع التصور الوظيفي والتحول الذي يحكم الفكر الحركي المعاصر، يقتضي الأمر اعتبار العقل فعالية إدراكية مختلفة تختلف باختلاف المكان والزمان والمعايير التي تشترط فيها بحسب الأهداف المرسومة للنظر العقلي: إن التفكير العقلي يمكن أن يكون علميا أو أدبيا أو فلسفيا(٢٤).

إن تناول الجابري للطبيعة الاستدلالية لأساليب البيان العربي لم تطبعه الدقة العلمية والوقوف عند أصول الاشتغال العقلي داخل الخطاب البياني العربي، فجاءت أحكامه معيارية أملتها قناعات فكرية واختيارات منهجية قبلية؛ فالجابري في حديثه عن طبيعة الأسلوب البياني واللغوي العربي عموما، غفل أنه باعتباره متكلما للغة العربية، من حيث هي لغة طبيعية ولغته الأم بالذات كان ينطلق من مخزون ذاكري - بتعبير الدكتور الفاسي الفهري، غير واع بجلي معرفته بتلك اللغة وملكته فيها، ومخزونه هنا عبارة عن معجم ذهني - نفسي، وأدوات لغوية وبيانية تساعده على تمثل معاني الكلام وظيفة وأصواتا، وتحكم من ثم إدراكه اللغوي بمكوناته التحليلية، وليس الضوابط المنطقية الصارمة هي التي توجه إدراكه، والتي قد تساعده على تنظيم «فوضى الخطاب»، وليس في إدراك معانيه، وخلق حوارية تواصلية بين مخاطب ومخاطبين.

هذا كنه إدراك البيان العربي - فيما نعتقد - بطبيعته الاستدلالية، وليس التمادي في ممارسة نوع من السجال العقلي «التقني» على الأسلوب البياني ورد أسسه إلى وعي مزعوم مستقى من عالم الأعرابي ومن مفهوم مبسط للبيان.

(*) انظر: التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار الشروق، بيروت، ص١٩٢ وما بعدها.

٤ - خاتمة

انطلق الجابري في تناوله لمحددات اللغة والفكر في الثقافة العربية الإسلامية من مسلمة مردها، أن للغة علاقة بالفكر، وهذا مبدأ عام لا غبار عليه، إلا أن تتبعنا لمستويات التحليل التي اقترحها الجابري، والتي عرضناها في هذه الدراسة، جعلنا نخرج بخلاصة مفادها أن تحليل المشروع استنكف عن تقديم أدوات مفهومية تساعد على الربط بين ذلك المبدأ ومفرداته التفصيلية، فتم الربط المبسط بين اللغة وتصور العالم بشكل انطباعي سهل، وهنا لا يسعنا إلا التأكيد على أن مجهود الجابري، وهو يسعى إلى وضع إبستمولوجيا خاصة وتأسيس عصر التدوين الجديد، لا يمكن أن يكتسب مشروعيته الأولى إلا بتأسيس العلاقة بين اللغة والفكر في الثقافة العربية الإسلامية على أسس معرفية ونظرية ومنهجية متجردة، بعيدا عن الإسقاطات والانتقاء في توظيف النصوص. والتحلي بصفة التجريد لا يعني سوى النظر العقلي المتزن والمميز للظواهر بعضها عن بعض.

هوامش البحث

1 اللغة ومشكلات المعرفة، نعام تشومسكي، ترجمة: د. حمزة بن قبلان المزيني، سلسلة المعرفة اللسانية، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص١٤.

2 Edward Sapir, culture, language and personality, university of California press, 1965, p69.

عن: معرفة الآخر: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة (البنيوية، السيميائية، التفكيك)، عبدالله إبراهيم وسعيد الغانمي وعلي عواد، المركز الثقافي، الطبعة الأولى، يونيو، ١٩٩٠، ص٤٩ و٥٠.

3 تكوين العقل العربي، محمد عابد الجابري، المركز الثقافي العربي، الطبعة الرابعة، سبتمبر، ١٩٩١، ص٧٧.

4 المرجع نفسه، ص٧٥.

5 المرجع نفسه، ص٨٠.

6 المرجع نفسه.

في التعامل مع مصطلح «علم» لا بد من التنبيه إلى أن الجابري يميز بين تدوين العلم وتبويبه، وهو ما قام به علماء العربية، وبين إنتاج العلم بدءا، فتدوين العلم وتبويبه معناه أن العلم جاهز، وأن مهمة المدون، أي العالم، تنحصر أو تكاد في التقاطه وجمعه وتبويبه. الأمر يتعلق إذن بجمع الموروث الفكري العربي الإسلامي، وتصنيفه إلى فروع يشكل كل منها «فنا» من فنون العلم والمعرفة، مستقلا بنفسه أو يكاد (انظر: «تكوين العقل العربي»، ص٦٣-٦٤). وعلق الدكتور عزيز العظمة على هذا الرأي بقوله «مقولة إن العلم جاهز، وإن العلماء دونوه بإضافة التبويب لا غير، مقولة غير صحيحة تاريخيا، إذ لم يكن العلم جاهزا في لغة العرب وفي الفضاء الفكري للأعرابي، ولا كان جاهزا في القرآن، بل كان البيان محاولات متجددة لتحويل الحاضر إلى وقائع، أي إلى أمور ذات مرتكزات في خطاب الشرع، في الكلام الإلهي والمحمدي». (انظر: عزيز العظمة، جريدة أنوال المغربية «أنوال الثقافي» رقم ٣٢، عدد ٢٩١، السنة الثامنة، مقال «د. عزيز العظمة يناقش د. محمد عابد الجابري في تاريخه العقل العربي ونقد العقل»).

7 تكوين العقل العربي، ص٦٠.

8 المرجع نفسه، ص٦٤.

9 المرجع نفسه، ص٦٢.

10 المرجع نفسه، ص٦١.

11 المرجع نفسه، ص٧٧.

12 انظر: مناهج التأليف عند العلماء العرب - قسم الأدب، د. مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، فبراير، ١٩٧٣م.

13 انظر: اللسانيات واللغة العربية، نماذج تركيبية ودلالية، الكتاب الأول، د. عبدالقادر الفاسي الفهري، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص١٤. (يجدر التنبيه إلى أن الفاسي الفهري طرح تلك التساؤلات في سياق نموذج لساني تحليلي محدد. واستدعاؤنا لهذه الأسئلة هنا، نرجو ألا يفهم منه الخلط بين السياقات، ولكن ذلك آت من اقتناعنا بأن مقاربة تلك الأسئلة يساعد إلى حد كبير في تناول علاقة اللغة والفكر تناولا لسانيا مضبوطا، إضافة إلى أنها أسئلة تلخص بها اقتراحا بديلا ليس إلا).

14 تكوين العقل العربي، ص٤٧و٤٨.

15 تكوين العقل العربي، ص٨١ و٨٢.

16 فقه اللغة وخصائص العربية، محمد المبارك، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٥م، ص٢٨٠ و٢٨١.

17 مدخل للسانيات سوسير، د. مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٧م، ص٥٤ و٥٥.
18 اللسانيات واللغة العربية، الفاسي الفهري، ٥٤ و٥٥.
19 الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، حققه محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١: ٢٨٧.
20 الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي، اختار النصوص وأعدها: الدكتور إبراهيم الكيلاني، دمشق، ١٩٧٨، ص١٥٠و١٥١.
21 مناهج البحث في اللغة، د. تمام حسان، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص٣٢.
22 النحو العربي وصلته بالفكر اليوناني - الجانب التاريخي ١- المقرئ الإدريسي أبو زيد، مجلة المنعطف المغربية، مجلة فصلية ثقافية، عدد ٥، سنة ١٤١٣-١٩٩٢م، ص١٠٧-١٢١.
23 مناهج في النحو والبلاغة والتفسير والأدب، أمين الخولي، دار المعرفة، الطبعة الأولى، ١٩٦١م، ص٩٧.
24 في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، الدكتور طه عبدالرحمن، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، يناير ١٩٨٧م، ص١٦١.

علم النص
«أسسه المعرفية وتجلياته النقدية»

د. جميل عبدالمجيد حسين (*)

مقدمة (١)

يبلور مبدأ «دراسة اللغة في الاستعمال» الجانب الأكبر والأهم من جوهر «علم النص» وما يحققه من نقلة نوعية، ذلك أن هذا المبدأ يعني الانتقال من دراسة اللغة في نظامها الافتراضي إلى دراستها في تجليها الطبيعي، حيث يستعملها الناس إنتاجا وتلقيا في موقف ما من أجل التواصل و التفاعل.

وهم في هذا إنما يستعملون نصا، قد يتجسد في مادة - منطوقة أو مكتوبة - كبيرة مثل: رواية، مسرحية، مجلد، أو في مادة صغيرة في شكل جُمل أو جملة أو شبه جملة مثل: «اليوم خمر وغدا أمر، للبيع»، أو في مادة أصغر كالكلمة المفردة مثل: «مغلق، حريق»، إذ لا اعتبار للحجم أو الكم، وإنما الاعتبار أن المادة قيلت أو كُتبت على نية الاتصال، و من ثم فـ «إن الخاصية الأولى للنصوص من باب أولى هي كونها ترد في الاتصال»[1]. وعلى هذا تعامل علماء النص مع النص بوصفه حدثا اتصاليا أو واقعة اتصالية. والناس في استعمالهم اللغة - أو بالأحرى النصوص - يمارسون إجراءات في الإنتاج تسعى للوفاء بأشراط أو مقتضيات السياق، بغية النجاح في تحقيق المقاصد. وهم يمارسون - أيضا - إجراءات في التلقي، بغية فهم أو استيعاب ما يتلقونه، مما يطرح سؤالين جوهريين في «علم النص»: ما إجراءات استعمال النصوص إنتاجا واستيعابا؟ كيف تحقق النصوص وظيفة التفاعل الإنساني؟

(*) كلية الآداب - جامعة حلوان - جمهورية مصر العربية.

وقد أسهم في صياغة هذين السؤالين والإجابة عنهما التقدم المعرفي الذي حدث في علوم مختلفة، خاصة علم اللغة الاجتماعي وعلم النفس الإدراكي وعلوم الحاسب الآلي، مما جعل لهذه العلوم أثرا عميقا في تطور «لسانيات النص»، يقول دي بوجراند في رصده لتطور لسانيات النص: «وكانت سنة ١٩٧٢ بشيرا بمرحلة جديدة من البحث في اتجاه نظريات بديلة مما سبقها في حقل اللسانيات، أكثر مما كانت مراجعة للنظريات القديمة. وجاءت المؤلفات الجديدة نقدا لأسس الدراسات النحوية المبنية على الجملة، فأدت إلى مقترحات بأفكار جديدة... وأعلنت اللسانيات الاجتماعية معارضتها للتجريدات القديمة غير المرتبطة بموقف ما، وأشارت إلى ضرورة التفاعل الاجتماعي في داخل الجماعة اللغوية... وواجه المشتغلون بالحاسب الآلي مطالب عمليات محاكاة اللغة الإنسانية في الحاسب الآلي... واستقر علماء النفس على دراسة الذاكرة... التي أصبحت آخر الأمر مهمة بالنسبة إلى النصوص... هذه المطالب العلمية المتبادلة بين النظريات والنماذج كانت الدافع الأكبر في مجال تطور لسانيات النص. ومن الواضح أن هذه العلوم تسعى إلى تحقيق ما هو أكثر من مجرد وصف بنيات الجمل، فهي تهتم بالعمليات التي بواسطتها يتحقق استعمال اللغة الإنسانية»[٢]. ويدفع الاهتمام بهذه العمليات «علم النص» إلى نظرة أكثر شمولية، بحيث يتسع لدراسة النصوص بمختلف أنماطها، ومستوياتها (النحوية، والدلالية، والتداولية) وأبنيتها، ووظائفها، بحيث يستوعب إنجازات العلوم المختلفة التي تسهم في الكشف عن هذه العمليات، مما يجعل هذا العلم يكرس مبدأ تكافل العلوم، من ثم يكون سمته الأول أنه «مدخل متداخل الاختصاصات»، على حد تعبير فان ديك، الذي شرح - بشيء من التفصيل - علاقة علم النص بعلوم: البلاغة واللغة والاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا، وعلم النفس الإدراكي، وعلم النفس الاجتماعي وغير ذلك[٣].

وتأخذ علاقة «علم النص» بعلمي «البلاغة واللغة» وضعا خاصا، حيث يتداخل هذان العلمان مع «علم النص» تداخلا يفضي إلى إمكان عد «البلاغة» الصورة الأولى القديمة لـ «علم النص»، وعد «علم اللغة» - في حال اتساعه - الصورة الحديثة المعادلة أو المطابقة لـ «علم النص». ذلك أن البلاغة - في التراث اليوناني - قد انشغلت بمسائل تدخل في صميم «علم النص»، حيث عُنيت في درسها للخطابة بأهمية استثمار الخطيب لمعارف جمهور المستمعين وميولهم، من أجل النجاح في وظيفة اتصالية جد مهمة، الا وهي «الإقناع». فقد «كانت البلاغة تعد فن الاستخدام الجيد... فالبلاغة لها في الأصل - كما يبين الاسم - أهمية خاصة بالنسبة إلى خطاب الخطيب أمام المحكمة أو الاجتماعي الشعبي... إن الأمر في البلاغة يتعلق بصورة موجزة للغاية باستعمال واع وهادف ومعلل لمعارف جمهور المستمعين وآرائهم ورغباتهم من خلال سمات نصية خاصة، أو الطريقة التي يتحقق من خلالها هذا النص في الموقف الاتصالي»[٤].

كما أنه من أجل تحقيق الوظيفة الإقناعية عُنيت هذه البلاغة بمسائل تتصل بـ «إنتاج النص» و«بنيته العامة»، يقول فان ديك: «والحق أنه من أجل هذا التفاعل الإقناعي الاتصالي قد أوليت بنية النص (الخطاب) نفسه عناية خاصة، بل إن الجوانب الأخرى للقضية (العملية) الكلية قد روعيت أيضا . على سبيل المثال مراحل محددة في أثناء العثور على الفكرة (التيمة) المناسبة (inventio)، واختيار موضوعات محددة وتنظيمها داخل بناء التيمة (dispositio)، وبناء (أسلوب...إلخ) المنطوق ذاته (elocutio) والطريقة التي يعرض من خلالها (pronuntiatio) والإستراتيجيات والأبنية الإدراكية في الذاكرة (memoria) (مع الكلام المحفوظ)»[5]. وبعبارة أوضح: لقد كانت عمليات إنتاج الخطبة عند أرسطو خمسا، هي، حسبما استخلصها بارت[6]:

١ - **الإيجاد:** إعداد الأفكار.

٢ - **الترتيب:** ترتيب الأفكار وتوزيعها على مدار الخطبة.

٣ - **العبارة:** الصياغة اللفظية البليغة (وجوه الزخرفة والتحسين).

٤ - **الإيماء:** استخدام الحركات والإشارات (مسرحة القول).

٥ - **الذاكرة:** الحفظ والاسترجاع.

كما عد أرسطو مكونات النص (الخطبة) أربعة تُرتب على النحو التالي[7]:

١ - الاستهلال. **٢ - السرد أو العرض.** **٣ - الإثبات أو البرهنة.** **٤ - الخاتمة.**

لكل هذا، رأى فان ديك أنه «يمكن أن نعد البلاغة السابقة التاريخية لعلم النص»[8]، لكن اختزال بلاغة أرسطو (الخطابة) في مراحل زمنية تالية - حتى انحصرت في العملية الثالثة (العبارة)، بحيث أصبح مفهوم هذه البلاغة منصبا على وجوه الزخرفة - جعل فان ديك يستبعد «البلاغة» بمفهومها الأخير الضيق، ليؤثر عليها «علم النص» ذا المفهوم الأوسع، يقول فان ديك: «إلا أنه لما كان اسم البلاغة يرتبط غالبا بأشكال ونماذج أسلوبية معينة، وأشكال ونماذج أخرى، فإننا نؤثر المفهوم الأكثر عمومية، علم النص»[9].

على أن فان ديك يقدم للأشكال البلاغية التي عُدت من قبيل «وجوه الزخرفة»، تصورا نظاميا جديدا من منظور «علم النص»، بوصف هذه الأشكال أبنية نصية خاصة «لها وظيفة اتصال أكثر عمومية، ويمكن أن ترد في أنماط نصية شديدة التباين»[10]. وقد شمل تصوره للأبنية البلاغية: العمليات والمستويات والمجالات والقيود. أما العمليات، فهي أربع:

١ - الإضافة. **٢ - الحذف.** **٣ - النقل.** **٤ - الإحلال.**

«ويمكن أن تفسر العمليات بطريقتين، ابتداء بوصفها عمليات نظرية مجردة لوصف أبنية محددة وعلاقاتها فيما بينها، ثم بوصفها «إجراءات إدراكية» Kognitive Prozeduren محددة لإنتاج المنطوقات وتفسيرها التي تشتمل على هذه الأبنية البلاغية»[11]، وتتم هذه العمليات

على المستويات الصوتية والصرفية والمعجمية والنحوية والدلالية وفي مجالات اللفظ والمركب والجملة والتتابع والنص، ويؤخذ بعين الاعتبار قيود، مثل مكان العملية من النص ونسبة شيوعها وغير ذلك، وهكذا تقوم نظامية الصور أو الأبنية البلاغية على البارومترات (المعايير) الآتية:

(أ) مستوى «الفونولوجيا، المورفولوجيا/المعجم، النحو، الدلالة».

(ب) نمط العملية (الإضافة، الحذف، التبديل، الإحلال).

(جـ) مجال العملية (الوحدات المعنية).

(د) قيود أخرى للعملية (المكان، الشيوع،... إلخ)»[12].

وفي ضوء هذا قدم فان ديك خريطة تشمل بعضا من الأشكال البلاغية، تتخذ المستوى اللغوي أساسا، ثم تُبحث داخل كل مستوى العملية يُحدد مجالها»[13]. ومن الأهمية بمكان أن نؤكد ما أكده فان ديك في دراسة الأبنية البلاغية وغيرها، من وجوب مراعاة مبدأ «النسبية»، «استنادا إلى ما يصلح في موقف محدد بالنسبة إلى متكلم أو سامع محدد، وبالنسبة إلى نمط نصي محدد...إلخ»[14].

أما عن علاقة «علم النص» بـ «علم اللغة»، فإن الأخير هو الأساس الذي بُني عليه «علم النص»، كما أن علم اللغة الاجتماعي وعلم اللغة النفسي يشاركان «علم النص» في مهامه ويسهمان في الإجابة عن أسئلته، غير أن «علم اللغة» لم يتسع لمناقشة أو وصف أشكال وأبنية نصية تشغل مركزا جوهريا في «علم النص»، فـ «علم اللغة - على سبيل المثال - لا يناقش حتى الآن إلى حد كبير بطريقة غير مباشرة أو بصورة عامة أبنية نصية بلاغية أو أسلوبية أو أدبية أو جدلية أو سردية»[15]. كما أن «علم اللغة نادرا ما عُني بوصف أنواع مختلفة من أشكال الاستعمال اللغوي. مثل: نصوص تحدد فيها - مثلا - السمات الخاصة للمحادثات ونصوص الإعلان والتقارير الصحافية وكتابات الدعاية والعقود والقوانين وإرشادات الاستخدام...إلخ. والوظائف المختلفة لكل منها»[16]. وقد اتخذ دي بوجراند ودريسلر من تنوع استعمال النصوص (أدبية، قانونية، إعلامية...إلخ)، مبررا معقولا لإنشاء «علم النصوص»، إذ إن هذه النصوص على تنوعها تتفق في خصائص وتختلف في أخرى، من ثم فـ «إنه يبدو معقولا الحاجة إلى علم النصوص، الذي يجب أن يكون قادرا على وصف أو شرح كل من القواسم الجامعة والخصائص الفارقة بين هذه النصوص أو أنماط النص»[17].

وإذا كان يمكن لعلم اللغة أن يتسع نظريا وتجريبيا اتساعا يمكنه من وصف الأبنية والأشكال النصية المختلفة، فإنه يصبح - حينئذ - معادلا أو مطابقا لـ «علم النص». لكن يبدو أن أغلب اللغويين يرفضون هذا الاتساع حفاظا على قيود أو حدود التخصص، وهو ما يفسح في المجال لقيام علم مستقل (علم النص)، يقول فان ديك في نهاية عرضه للعلاقة

بين العلمين: «وبعد هذا العرض للعلاقات بين علم النص وعلم اللغة ننتهي بشكل تلقائي إلى النتيجة القائلة بأن علم اللغة وعلم النص يمكن أن يتطابقا إذا أمكن أن يتسع علم اللغة وأن يتشعب نظريا وتجريبيا، وأمكن أن يصف الملامح النصية المذكورة ووظائفها وآثارها. بيد أنه على نحو مماثل، كما يتحقق استقلال علم الأدب من اهتمامه الخاص بأبنية النصوص الأدبية ووظائفها، يمكن أن يدافع أغلب اللغويين في الوقت الحاضر - كذلك - عن اقتصار علم اللغة على الخصائص اللغوية بصورة أخرى في النظام اللغوي والاستخدام اللغوي، أي علم النحو. وبذا يبقى مجال كافٍ لعلم النص مستقل لدراسة الخصائص الأخرى للمنطوقات وأشكال الاتصال»(١٨).

١-١:

تُستخدم كلمة نص (Text) في اللسانيات - حسبما يذكر هاليداي ورقية حسن: «ليشير إلى أن أي مقطع - منطوق أو مكتوب وأيا كان طوله - يشكل كلا متحدا»(١٩)، فالترابط قوام النص أو هو - على الأقل - شرط أول لكي يكون الكلام نصا، ويؤكد هذا كثير من تعريفات «النص» لدى علماء لغة النص، فـ «النص» عند هارفج «ترابط مستمر للاستبدالات السنتجميمية التي تظهر الترابط النحوي في النص»(٢٠)، وعند فاينريش «تكوين حتمي يحدد بعضه بعضا... إذ تستلزم عناصره بعضها بعضا لفهم الكل»(٢١). وعند برنيكر «تتابع متماسك من علامات لغوية أو مركبات من علامات لغوية لا تدخل (لا تحتضنها) تحت أي وحدة لغوية أخرى (أشمل)»(٢٢). ويقتضي الترابط من الإجراءات ما يكون به «ظاهر النص Surface text» مبنيا بعضه على بعض نحويا، وما يكون به «عالم النص Textual world» مبنيا بعضه على بعض دلاليا، ومن ثم يكون النص مسبوكا محبوكا. ولكلا الترابطين معياران: **السبك** Cohesion **والحبك** Coherence (*).

أما **السبك**، فهو يختص «بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص Surface text. ونعني بظاهر النص الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق. وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصا إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك ما يجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته. ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي grammatical dependency»(٢٣).

(*) السبك والحبك هما المعياران الأولان من معايير النصية السبعة عند دي بوجراند ودريسلر. أما بقية المعايير فهي: المقامية Situationality، المقبولية Acceptability، القصدية Intentionality، التناص Intertex Tuality، الإعلامية Informativity.

انظر: De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, P 7 : 11.

دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣ - ١٠٥.

ويمكن إجمال أبرز وسائل السبك فيما يلي[24].

اولا - التكرار Recurrence:

١ - **التكرار التام أو المحض** Full recurrence: تكرار اللفظ والمعنى والمرجع واحد، وذلك كتكرار اسم «سلمى» في قول امرئ القيس:

دِيارٌ لِسلمى عافياتٌ بذي خالِ
ألحَّ عليها كلُّ أسحمَ هطّالِ
وتحسبُ سلمى لا تزال ترى طلاً
من الوحش أو بيضاً بميثاءَ مِحلالِ
وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا
بوادي الخُزامى أو على رَسِّ أوعالِ
ليالِيَ سلمى إذ تُريك منصّباً
وجيداً كجيد الرئم ليس بمعطالِ

٢ - **التكرار الجزئي** Partial recurrence: وذلك بـ «الاستخدامات المختلفة للجذر اللغوي»[25]، كاستخدام مادة «ضير» في قول الشاعر:

فدع الوعيدَ، فما وعيدك ضائري
أطنينُ أجنحةِ الذباب يضيرُ؟!

٣ - **تكرار المعنى واللفظ مختلف**: ويشمل الترادف وشبه الترادف synonym, near synonym، والصياغة أو العبارة الموازية Paraphras كقولنا: «لا إله إلا الله وحده لا شريك له».

٤ - **التوازي** Parallelism: وذلك بـ «تكرار البنية مع ملئها بعناصر جديدة»[26]. كما في قول الشاعر:

فوجهكَ كالنار في ضوئها
وقلبيَ كالنار في حرِّها

ثانيا - المصاحبة المعجمية Collocation: وهي «ورود مفردات معا على نحو مطرد»[27]، مثل: الليل والنهار، الشمس والقمر، النكتة والضحك، القوس والسهم، الشعر والشاعر، والأسلوب والقارئ.

ثالثا - الإضمار Pronominalization: استخدام ضمير يحيل إلى سابق Anaphora، أو يحيل إلى لاحق Cataphora (كما في ضمير الشأن).

رابعا - الحذف Ellipsis: «وهو استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة»[28]. وذلك كما في قوله تعالى: ﴿شهِدَ الله أنّه لا إلهَ إلا هوَ والملائكة وأُولو العلم قائماً بالقِسْطِ لا إلهَ إلا هوَ العزيزُ الحكيمُ﴾(*)، على تقدير: «وشهد الملائكة وشهد أولو العلم».

(*) سورة آل عمران: الآية ١٨.

خامسا- الربط Junction: وذلك باستخدام ألفاظ وأدوات تفيد:

١ - مطلق الجمع Conjunction، مثل: واو العطف، أيضا، علاوة على ذلك، فوق هذا، إضافة إلى هذا.

٢ - التخيير Disjunction، مثل: أو، إما...

٣ - الاستدراك Contrajunction، مثل: لكن، مع ذلك، رغم هذا.

٤ - التبعية أو التفريع Subordination، مثل: لأن، من ثم، بناء على هذا، إذن، نظرا لـ ...

ويتميز سطح النص الشعري - فيما يرصد فان ديك - بأشكال متعددة متنوعة من التكرار الصوتي Phonological، حيث البنيات الموزونة Metric structures التي تقوم على تكرار أوزان بعدد معين ثابت (النظام العروضي Prosodic system)، وبنيات أخرى تقوم على التكرار الفونيمي Phonematic recurrence: القافية Rhyme وجناس البداية Alliteration وتجانس الصوائت Assonance. وإذا كانت هذه التكرارات الصوتية تسهم في تحقيق الشعرية، فإنها بوصفها علاقات صوتية رابطة بين طرفي التكرار تسهم في تحقيق النصية أيضا[٢٩].

إن وسائل السبك لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن المعاني والمفاهيم التي يطرحها عالم النص أو ينشطها في ذهن المتلقي، أو المقاصد والوظائف التي يروم النص وصاحبه تحقيقها. فالتكرار التام - على سبيل المثال - قد يكون محاكاة أو تجسيدا لتكرار المعنى أو الحدث في عالم النص، فقد رأى دي بوجراند ودريسلر في إحدى قصائد تيني سون Tennyson أن تكرار لفظة ((Break ثلاث مرات متوالية قد جسد حركة تكسر أو تحطم الأمواج على الصخر، فكان هذا التكرار بمنزلة أيقونة[٣٠]. وقد يشبه هذا التكرارَ، التكرارُ المتوالي للفظة «مطر» وفي أكثر من مقطع من قصيدة «أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب. كما يشير دي بوجراند ودريسلر إلى أن «التوازي» قد يعكس اتفاقا بين مجموعة من أفعال أو أحداث متعددة. وذلك كما في: سرق بحارنا، خرب سواحلنا، حرق مدننا. فالأحداث والأفعال هنا متعددة، لكنها واحدة من جهتي الفاعل والمفهوم، فهي منسوبة إلى فاعل واحد كما يشملها مفهوم واحد (إساءة استخدام القوة)، وقد جاءت البنية النحوية كذلك فهي على تعددها واحدة. كما أن قلب هذا التوازي قد يعكس قلب المحتوى، وذلك كما في: أعداء في الحرب، في السلام أصدقاء. فهنا تكرار للبنية على جهة العكس، والمحتوى كذلك معكوس[٣١]. وفي القرآن الكريم نجد - مثلا - في قوله تعالى: ﴿تُؤتي الملكَ مَن تشاءُ وتنزعُ الملكَ ممن تشاءُ وتُعِزُّ مَن تشاءُ وتُذلُّ مَن تشاءُ﴾(*) تراكيب واحدة لأفعال أو أحداث مختلفة متضادة، لكن وحد بينها جهتا الفاعل (المولى عز وجل)، والمفهوم (المشيئة الإلهية). كما نجد في الشطر الشعري «أسدٌ عليَّ، وفي الحروب نعامة» قلبا لكلٍّ من التركيب والمحتوى.

(*) سورة آل عمران: بعض الآية ٢٦.

وعلى هذا النحو ينبغي إدراك أن السبك المأخوذ بعين الاعتبار أو الذي يسهم في نصية النص، إنما هو السبك المبني على ترابط المفاهيم في عالم النص، فحينئذٍ يكون انسباك النص انعكاسا لهذا الترابط، وتكون وسائل السبك مؤشرات ظاهرة تشير إلى ترابط عالم النص، يقول دي بوجراند: «إن المفردات Words أو مجموعات الوحدات المكونة من الكلمات Words group units، إنما هي عبارات Expressions ، أي أسماء سطحية Surface للدلالة على مفاهيم وعلاقات تحتية Underlying»[٣٢].

كما نجد براون ويول بعد عرضهما لوسائل السبك عند هليداي ورقية حسن، يطرحان سؤالين: «أولا: هل يحتاج النص إلى مثل هذا الترابط على مستوى الأدوات حتى يكون نصا؟ ثانيا: هل وجود مثل هذا الترابط على مستوى الأدوات كافٍ لضمان اعتبار النص نصا؟»[٣٣]. وبعد مناقشة يخلصان إلى الإجابة بالنفي عن كلا السؤالين، فلا وجود أدوات السبك في حد ذاتها يضمن تحقق النصية، ولا انعدامها يعني - بالضرورة - انعدام النصية. ونجد أمثلة توضح هذا الأمر وتؤكده عند فان ديك[٣٤].

(أ) ١ - جون أعزب، إذن أمستردام هي عاصمة نيثرلاند.

٢ - ولأن جون لم يكلف نفسه عناء العمل، فإن القمر يدور حول الأرض.

(ب) ١ - إن أمستردام هي عاصمة نيثرلاند، عدد سكانها ٨ ملايين نسمة.

٢ - سؤال: أين تنوي أن تذهب في عطلتك هذا الصيف؟

جواب: من المحتمل أن أسافر إلى البرتغال.

فمثالا (أ) غير مقبولين وغير مترابطين دلاليا. رغم وجود أداة سبك. ومثالا (ب) مقبولان ومترابطان دلاليا، رغم عدم وجود أداة سبك. ومن ثم يجب الانتباه إلى «التمييز بين «العلاقات المعنوية» القائمة بين مكونات النص من جهة، والأدوات المعبرة عن هذه «العلاقات المعنوية» داخل النص من جهة أخرى»[٣٥]. فما أدوات أو وسائل السبك - والمؤسس على الترابط الدلالي - إلا ظاهر يعكس باطنا، أو علاقات في ظاهر النص تشير إلى علاقات في عالم النص.

١-٢:

ويختص برصد الترابط والاستمرارية في عالم النص معيار «الحبك Coherence»: «وهو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة، لإيجاد الترابط المفهومي Conceptual connectivity واسترجاعه»[٣٦]، أو هو، بعبارة أكثر تفصيلا : «يُعنى بالطرق التي تكون بها مكونات العالم النصي (هيئة المفاهيم والعلاقات التي تحت سطح النص) مبنية بعضها على بعض ومترابطة. ويمكن تعريف المفهوم Concept بوصفه هيئة المعرفة (المحتوى المدرك-

Cognitive) التي يمكن استعادتها أو تنشيطها بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل. والعلاقات Relations هي حلقات وصل بين المفاهيم التي تظهر معا في العالم النصي، وتحمل كل حلقة وصل نوعا من التعيين للمفهوم التي ترتبط به»[٢٧]. ويمكن إجمال أبرز العلاقات الحابكة فيما يلي[٢٨]:

١ - **السببية**: وذلك كما في قوله تعالى: ﴿فقالَ لهم رسولُ اللهِ ناقةَ اللهِ وسُقياها فكذّبوه فعقرُوها فدمدم عليهم ربُّهم بذنبهم فسوّاها﴾(*). وقوله تعالى: ﴿لو كانَ فيهما آلهةٌ إلا اللهُ لفسدتا﴾(**).

٢ - **الزمنية**: مثل: عاد جون إلى منزله في الساعة السادسة، وتناول عشاءه في الثامنة.

٣ - **الإبدالية**: كما في قوله تعالى: ﴿وإنّا أو إياكم لعلى هُدى أو في ضلال مُبين﴾(***).

٤ - **المقارنة**: كما في قول الشاعر:

أنت إذا جُـــدت ضـــاحكٌ أبداً
وهْوَ إذا جـــاد دامعُ العــين

٥ - **التضمن**: ويشمل علاقة الكل - الجزء، وعلاقة الملكية. وذلك كما في هذا المقطع القصصي الذي استشهد به فان ديك: «اتخذت كلير راسل طريقها إلى المكتب في كلاريون في هذا الصباح الباكر، وهي تشعر بالإعياء [في الترجمة: بالعياء] والكآبة، واتجهت توا إلى غرفة العمل، فوضعت قبعتها، وزينت وجهها بأن ذرت عليه مسحوقا، ثم جلست إلى المنضدة [في الترجمة: الطاولة]. لقد كانت حقيبتها ممددة في ترقيب، وكانت منشفتها باردة كالثلج، والمحبرة مملوءة، إلا أنها لم تكن راغبة في العمل...».

فالمكتب مفهوم أعم يتضمن الغرفة والمنضدة، والمنضدة تتضمن المحبرة، والوجه جزء من شخص، والقبعة والمسحوق والحقيبة ممتلكات لامرأة[٢٩].

٦ - **الإجمال - التفصيل**: وذلك كما في قوله تعالى: ﴿يومَ يأتِ لا تَكَلَّمُ نفسٌ إلا بإذنه فمنهم شقيٌّ وسعيدٌ. فأما الذين شَقُوا ففي النار لهم فيها زفيرٌ وشهيق. خالدينَ فيها ما دامت السماواتُ والأرضُ إلا ما شاءَ ربُّكَ إنَّ ربَّكَ فعّالٌ لما يريد. وأما الذين سُعِدوا ففي الجنةِ خالدينَ فيها ما دامتِ السماواتُ والأرضُ إلا ما شاءَ ربُّكَ عطاءً غيرَ مجذوذٍ﴾(****).

ومثل هذه العلاقات، وغيرها مما يحبك المفاهيم، قد تجسدها أداة ربط على سطح النص، كما «يمكن في الغالب أن تقع دون التصريح بوسيلة الربط، ذلك بأن للناس طرقا تَنَبُّئِيّة لتنظيم المعلومات»[٤٠]. فالناس لا يعتمدون في فهم النص على مجرد ما يقدمه لهم من معرفة

(*) سورة الشمس: الآيتان ١٣، ١٤.
(**) سورة الأنبياء: بعض الآية ٢٢.
(***) سورة سبأ: بعض الآية ٢٤.
(****) سورة هود: الآيات ١٠٥ - ١٠٨.

ومعلومات، بل يعتمدون - أيضا وربما بدرجة أكبر - على ما تختزنه ذاكرتهم من معلومات ومعارف وخبرات (معرفة العالم)، حيث تلتقي هذه المعرفة مع المعرفة التي يقدمها النص، فيكون المفهوم المتحصّل أو المحتوى المدرك، إنما هو ناتج تفاعل هاتين المعرفتين: معرفة العالم ومعرفة النص[٤١]. فمثلا قائد السيارة الذي يواجه على الطريق النص التالي: «منطقة مدارس»، يفهم أن عليه السير ببطء وحذر. فمن أين تحصّل على هذا المفهوم غير المصرَّح به في النص؟ إن خبرته السابقة أمدته بأن هذا النص هو تحذير، وأن المدارس تكتظ بمئات الأطفال، وأن منهم من يعبرون الطريق وهم يمزحون ويجرون، وأن... وأن... إلخ.

إن المعلومات التي تقدمها الذاكرة هنا تفوق بكثير ما يقدمه النص من معلومة، فعلى الذاكرة كان المعتمد الأول في استيعاب النص، وكذلك في إنتاجه، حيث عوّل منتج النص على المعرفة المختزنة في ذاكرة المتلقي، فأنتج نصا غاية في الاختزال.

إن «معرفة العالم» لدى الناس، وإدراكهم للموقف والسياق ونوع النص، وقدرتهم على الاستدلال، إن كل هذا يمكّن الناس من الفهم والتفسير والتوقع، ورؤية النص محبوكا، ولو كان خاليا من روابط لغوية تجسد ترابطه. فحوار كهذا:

أ - الهاتف يرن.

ب - إنني في الحمام.

أ- حسنا.

تبدو فيه مضامين الأقوال منفصلة، كما تخلو ألفاظه من أدوات رابطة، لكننا لو نظرنا - حسبما أوضح علم اللغة الاجتماعي - إلى الأقوال بوصفها أفعالا أو أعمالا، لأدركنا تماسكها: «يقترح ويدوسن أننا لا يمكن أن نقبل هذه المقاطع المتتالية كخطاب متماسك معنويا، إلا بالتعرف على الفعل الذي قام به كل واحد من هذه الأقوال في إطار التتالي المتعارف عليه لمثل هذه الأفعال. ويمكن تقديم هذا التتالي المتعارف عليه:

(أ) يطلب من (ب) القيام بفعل.

(ب) يصرح بالداعي الذي يمنعه من تلبية الطلب.

(أ) يأخذ على عاتقه القيام بالفعل»[٤٢].

ويقدم فولفجانج وديتر مثالا يوضح التضليل في فهم النص وسوء تقدير حبكه، اللذين يمكن أن يؤدي إليهما الوقوف على سطح النص من دون انتباه القارئ للموقف، ومن دون توظيف القارئ لبعض من خبراته: Slow children at play

حيث «يمكن أن يُفهم هذا النص ذو الجملة الواحدة المتعددة المعاني - انطلاقا من البنية السطحية فقط - على أنه إشارة إلى أطفال كسالى، يتميزون ببطئهم عند اللعب. أما إذا قام القارئ بتنشيط بعض العناصر في أنساقه المعرفية و تنبه إلى الموقف (لوحة مرورية على حافة

الشارع في منطقة مغلقة)، فإنه سيقسم النص إلى جزأين (ببطء - أطفال يلعبون)، وبالتالي يفهمه على أنه توصية لسائقي العربات بتهدئة السرعة»[٤٣]. ويقدم دي بوجراند مثالا شعريا (وهو مأخوذ من قصيدة لشيديوك قالها قبل إعدامه)، يكشف عن فاعلية إدراك الموقف في فهم إحدى المخاتلات التي يمارسها الشعراء:

My glass is full, and now my glass is run

حيث «لا يمكن للفظ glass الثاني أن يفهم بأنه إناء للشراب. وأنه ينبغي أن يتحول بدلا من ذلك إلى الساعة الرملية hour glass التي تعود إلى معرفة الموقف الشخصي للكاتب من ناحية الإعدام الوشيك»[٤٤].

لقد أفاض علماء النص - أيما إفاضة - في الجانب الإدراكي لدراسة النصوص، مستفيدين من الدراسات النظرية والتجريبية في علم النفس الإدراكي والذكاء الاصطناعي، وهي دراسات على تنوعها واختلافها «تتعامل مع عملية فهم الخطاب على أنها تحليل للمعلومات في الذاكرة. فهذا رايسباك - على سبيل المثال - يقرر دون تردد أن «عملية الفهم هي من عمل الذاكرة». فمن هذا المنظور تُعد عملية فهم الخطاب أساسا عملية استرجاع المعلومات المختزنة في الذاكرة، وربطها بالخطاب الذي نتعامل معه»[٤٥]. من ثم يكثر في «علم النص» استخدام مصطلحات ومفاهيم إدراكية وحاسوبية تتصل باكتساب المعلومات وتنظيمها وتخزينها واستدعائها، مثل: الذاكرة الوقائعية، والذاكرة المفهومية، وذاكرة المدى الطويل، وذاكرة المدى القصير، والأنساق الذهنية، والنماذج الذهنية، والإطارات المعرفية، والمدارات[٤٦].

وإذا كان علم النفس الإدراكي في بحث العمليات الإدراكية في فهم اللغة على مستوى «الجملة»، قد كشف عن خاصية أساسية لهذاالفهم، وهي الخاصية الدائرية التي تعني أن دوائرالقضايا في الجملة لا بد من أن تتداخل، أي تترابط، فإن ديك يوظف هذه الخاصية في فهم اللغة على مستوى «التتابعات النصية»، ومستوى «النص»، أي في:الاستيعاب النصي، إذ رأى فان ديك «أن فهم التتابعات الجملية في نص ما يجب أن يتضمن نوعا من الخاصية الدائرية: تستقبل سلسلة من قضايا، وتترابط هذه القضايا، ثم يسمح ثانية لسلسلة جديدة من القضايا (مثلا من جملة تالية)، وتربط هذه إذا أمكن بالسلسلة المتقدمة»[٤٧]. فلكي تكتسب التتابعات الجملية صفة النصية (أي تصبح تتابعات نصية أو نصا) لا يكفي ما بينها من ترابط أفقي مباشر، بل لابد - أيضا - من دائرة أوسع تداخل بين هذه الدوائر أو التتابعات الجملية، وتتمثل هذه الدائرة الأوسع في موضوع عام أو قضية كبرى ينطلق منها منتج النص، ويسعى المتلقي في الوصول إليها مستعينا في ذلك بذاكرة المدى الطويل حيث تمده بمعلومة إطار(*).

(*) «الأطر هي أشكال معينة للتنظيم بالنسبة للمعرفة المحددة عرفيا، التي نمتلكها عن العالم، ومن ثم تشكل الأطر جزءا من ذاكرتنا الدلالية العامة، لا تختزن فيها معلومات، مثل: ولدت ماريا طفلا، بل معلومات مثل: ولدت نساء أطفالا». فان ديك، علم النص، ص ٢٧٠.

يقول فان ديك: «يرجع الأساس الدائري للمعلومات - انطلاقا من استيعاب النصوص - إلى ربط معلومات جديدة بمعلومات قديمة (أي معروفة من قبل). وقد تبين أن هذا ممكن، فحسب، حين تتداخل تلك الدوائر، و حتى يمكن إنشاء علاقات، فإنه مع ذلك من الضروري للغاية: أن يوجد ابتداء موضوع ما، أي قضية كبرى أو عدة قضايا، يمكن بناء عليها أن تتحقق علاقات الربط الأساسي (النحوي) والتماسك الدلالي. ويحتاج من الآن أيضا إلى معلومة إطار ضرورية، أساسها الـ «ن م ط»، لتقدم «الحلقات المفقودة»، أي القضايا التي لا تقع في الأساس النصي المعبر عنه (المتضمنة) التي تحتاج إليها لا محالة، ليمكن إنشاء ترابط في الأساس النصي»[٤٨].

تتحقق القضية الكبرى - إذن - على مستوى بنية نصية عامة، يطلق عليها فان ديك «البنية الكبرى Macro structure»: «فعلى مستوى الوصف الذي نتحول إليه الآن لن نهتم في المقام الأول بأوجه الربط بين جمل متفرقة وقضاياها، بل بأوجه الترابط التي ترتكز على النص بوصفه كلا، أو على كل حال بالوحدات الكبرى للنص. ونطلق على هذه الأبنية النصية العامة الأبنية الكبرى (Makrostrukturen)»[٤٩]. ويشتمل النص الواحد على عدد من الأبنية الكبرى، باعتبار أن لكل وحدة من وحداته (أي لكل مجموعة من تتابعاته تجمعها قضية كلية) بنية كبرى، وتتدرج هذه الأبنية الكبرى في النص الواحد من حيث العموم والشمول، وصولا إلى البنية الأعم الأشمل، أي الدلالة العامة أو الكلية للنص، هذه الدلالة يطلق عليها فان ديك «البنية الكبرى للنص»، «وبوجه عام توجد مستويات ممكنة مختلفة للبنية الكبرى في النص، بحيث يقدم كل مستوى «أعلى» (أعم) من القضايا في مقابل مستوى أدنى بنية كبرى. ونطلق على البنية الكبرى الأعم الأعلى في النص الكلي ببساطة البنية الكبرى للنص»[٥٠].

إن تعقد النص بحكم اشتماله على قدر كبير من المعلومات أو القضايا، يقتضي أن تقوم الذاكرة من أجل الاستيعاب بعمليات فرز وتمييز، بحيث تدرك الأهم والأكثر صلة بموضوع النص، ويجرى فهمه و تخزينه بشكل يمكن من استرجاعه وقت الحاجة. ومن جهة أخرى، تحذف الذاكرة المعلومات غير المهمة أو الأقل أهمية، ولهذا «تُعد الصيغة الأكثر طبيعية لاستيعاب المعلومات هي وضع الاختصارات... ومن السهل نسبيا وصف العملية التي تؤسس الإيجاز، فيمكن أن يقال: إن مستخدم اللغة يختار عند إنجاز ما قضايا من ذاكرته، لها أعلى قيمة تركيبية. ومن الناحية العملية يمكن أن تكون هذه هي القضايا الكبرى خاصة»[٥١]. وبعبارة موجزة: معيار فهم النص اختصاره، والاختصار يعني - على الأرجح - إدراك «البنية الكبرى». ومن هذا المنظور بدا لفان ديك من الأهمية بمكان وضع تصور لقواعد تحديد البنية الكبرى، قواعد من شأنها أن تفسر - بدرجة أو بأخرى - عمل الذاكرة في استيعاب النص، ومن ثم وضع تصور لهذه القواعد، مطلقا عليها «القواعد الكبرى»، وهي:

١ - الحذف. ٢ - الاختيار. ٣ - التعميم ٤ - التركيب أو الإدماج.

ومن الناحية الشكلية فإن كلتا القاعدتين الأوليين هما للإلغاء (الحذف)، وكلتا القاعدتين الأخيرتين للإحلال (الاستبدال). [٥٢]. ويمكن إجمال شرحه لهذه القواعد فيما يلي[٥٣]:

١ - **قاعدة الحذف**: حذف معلومة غير جوهرية. فجملة مثل: «مرت فتاة ذات ثوب أصفر» تتضمن ثلاث قضايا: ١ - مرت فتاة. ٢ - ترتدي ثوبا. ٣ - كان الثوب أصفر.

ويمكن إيجازها إلى: مرت فتاة ترتدي ثوبا. أو: مرت فتاة. وذلك «حين يكون من غير الضروري لتفسير النص المتبقي، أن يُعرف أن الفتاة ارتدت ثوبا (وليس جينز ولا بلوزة)، أو أن الثوب كان أصفر (وليس أزرق)»[٥٤].

٢ - **قاعدة الاختيار**: حذف قضايا هي من قبيل الفرضيات المسبقة، أو التوابع اللاحقة لقضية أساسية، فسلسلة مثل:

أ - عدا بيتر إلى سيارته. ب. ركبها. جـ. سافر إلى فرانكفورت.

يمكن حذف أ، ب واختيار جـ فقط: سافر بيتر إلى فرانكفورت. إذ «بناء على معرفتنا العامة حول النقل وقيادة السيارة، ندرك أن المرء يجب أولا إذا رغب في السفر من مكان إلى آخر أن يتجه إلى السيارة ثم يركبها»[٥٥].

٣ - **قاعدة التعميم**: إحلال قضية جديدة أعم محل قضايا متضمنة في هذه القضية. فقضايا مثل:

أ - على الأرض دمية. ب - على الأرض قطار خشبي. جـ - على الأرض مكعبات.

يمكن أن يحل بدلا منها جميعا: على الأرض لعب.

٤ - **قاعدة التركيب أو الإدماج**: وهي تشبه «قاعدة الاختيار»، غير أنها تحل معلومة جديدة محل معلومات قديمة. مثل:

أ - ذهبت إلى محطة القطار. ب - اشتريت تذكرة سفر. جـ - اقتربت من الرصيف. د - صعدت إلى القطار. هـ - تحرك القطار.

حيث يمكن أن تُحدد هذه السلسلة التي يمكن أن تتفرع أكثر من ذلك، في: ركبت القطار. ولا يعني استخدام القاعدة أن القراء يصلون إلى تفسيرات أو نتيجة واحدة (بنية كبرى واحدة)، ذلك لأن ما هو مهم أو جوهري يختلف فيما بين القراء باعتبارات كثيرة، بل يختلف عند القارئ الواحد من مرحلة إلى أخرى أو من موقف إلى آخر. يقول فان ديك: «يمكن أن يبني قراء مختلفون تفسيرات كبرى مختلفة لنص ما. ونظرا إلى أن لكل قارئ، في كل فترة، معارف وآراء ومواقف واهتمامات ومهام وأهدافا أخرى، فيمكن لذلك أن تختلف التيمات، أي ما يستشعر أنه مهم تبعا لاختلاف القراء»[٥٦]. كما أن ما هو مهم يختلف باختلاف نوع النص والسياق التداولي. «فعلى سبيل المثال تتطلب القواعد العرفية للحكي أن حدثا ما - عاما -

يصير ضروريا في وقت محدد للحكي، ويصير هذا الحدث، من خلال ذلك، في هذه الحال أكثر أهمية من ظاهر الأشخاص الفاعلين أو قيود الطقس. ولذلك ما يجب أن يفرزه استخدام القواعد الكبرى هو قضية حدثية، وليس وصفا للحال»[٥٧].

وقد تأتي العلاقة فيما بين المفاهيم أو الأحداث في «عالم النص» على نحو ما هي عليه في «عالم الواقع» أو المعرفة المختزنة في الذاكرة. وقد تأتي على نحو مغاير أو مخالف بدرجات متفاوتة. وفي الحال الأولى لن يحدث إرباك، لكن تقل درجة إثارة الانتباه أو الاهتمام بقلة ورود عناصر الجدة. وفي الحال الثانية يكون العكس. فمثلا «إذا اشتمل عالم نص ما على جذع شجرة»، فإن ذلك لا يثير إلا قليلا من الاهتمام، لأن ذلك سبق اختزانه في الذهن من حيث هو وصلة محددة من نوع «جزء من...» «Part of...»، فإذا نُسبت إلى الشجرة جذوع متعددة، فإن ذلك سيجعلنا أكثر اهتماما، على الرغم من أنه لا يخلو من إرباك.... فإذا كانت الشجرة من دون جذع أصلا، فإنها على أي حال تتفرع في الهواء، وهنا نتوجس من التعارض بين ذلك وبين الوصلة المحددة... ونتوقع تفسيرا، أو نفرض أننا أمام نص خرافي جدا»[٥٨].

وتُكسب المفارقة بين عالم النص وعالم الواقع، أو معرفة النص والمعرفة المختزنة، النص عاملا من عوامل النصية، وهو «الإعلامية Informativity»... وتعني «الجدة أو التنوع الذي توصف به المعلومات في بعض المواقف»[٥٩]. وتتدرج إعلامية عالم النص حتى تبلغ أعلاها في المرتبة الثالثة، وذلك «عند الاختيار الفعلي لبديل من خارج الاحتمال»[٦٠]. ويحدث هذا البديل إثارة للاهتمام، كما يحدث مشكلات قد تعوق عملية الاتصال، مثال الانقطاع والفجوات والتضاربيات. و«يمكن للمجازات الأصيلة أن تكون عناصرمن المرتبة الثالثة. والجزء المأخوذ من قصيدة ديلان توماس... الذي يقول:

In the still night, when only the moon rages.

يقدم لنا فعلا غير متوقع أبدا، أو عاطفة للقمر ليست في المعلومة المختزنة لدى أي قارئ، فيجب على القارئ لإجراء صوغ هذا الجزء المقتطف أن يدمج العنصر المشكل مثلا باستنتاج: ١- أن سطح القمر يشبه وجه شخص غاضب بعينين شاخصتين وفم مفتوح، ٢- أنه من المعتقد تقليديا أن القمر يسبب الجنون، ومن هنا يسبب الغضب لدى الناس، ٣- أن القمر حين يرسل نوره في كل اتجاه يشبه شخصا غاضبا يلقي بالأشياء من حوله، وهلم جرا. ومن هنا يظهر المجاز الأصلي مفارقة قابلة للحل بين المعلومات التي في النص المعروض والمعلومات المختزنة في وقت سابق. ولا توجد حاجة إلى تعبير حرفي معين يصل إلى النتيجة نفسها التي يصل إليها المجاز... والمفارقة تقع تحت البنية السطحية، وربما كان خفضها غير قابل لتحديده، كما رأينا في الجزء المقتبس من قصيدة توماس. ويمكن لإعادة التعبير حرفيا أن يكون إفقارا له أو سوء عرض»[٦١].

ثمة حاجة - إذن - إلى خفض الكفاءة الإعلامية ذات المرتبة الثالثة، ويتخذ الخفض - فيما يذكر دي بوجراند - ثلاثة أشكال:

١ - خفض رجعي   ٢ - خفض تقدمي   ٣ - خفض خروجي.

فحدث مبهم محير مثل القبض على إنسان من دون تحذير مسبق أو سبب واضح، يمكن تفسيره بالرجوع إلى الأفعال القريبة العهد، فقد يكون منها ما يبرر القبض (خفض رجعي)، أو الانتظار حتى تخبر النيابة بالسبب (خفض تقدمي)، أو محاولة تذكر حالات قبض فيها على شخص بسبب خطأ في تحديد هويته (خفض خروجي)[٦٢]. ويلحظ دي بوجراند كثرة ورود البدائل غير المحتملة في النصوص الأدبية الحديثة، بحيث أصبحت - في أحيان كثيرة - نصوصا ذات كفاءة إعلامية من المرتبة الثالثة التي تستعصي على الخفض، ويُرجع هذا الاستعصاء لدى بعض المتلقين إلى تلقيهم مثل هذه النصوص من منظور الاتصال المعتاد، أي عدم مراعاة خصوصية الاتصال الأدبي، «ومع ذلك فإننا بالنسبة إلى نص - أو موقف تصل استمراريته باطراد إلى نقطة الانهيار - نجد الصياغة تتسم بتناقض وهمي داخلي Interally paradoxical فلا يتقبلها لهذا السبب، إلا القراء غير ذوي الدربة. ومما يستحق الملاحظة أن نقاد الأدب قد شرعوا بدلا من ذلك في شرح Finnegans wake بلغة عرفية، وربما كان ذلك أكبر خفض في التاريخ»[٦٣].

وقد اتخذ دي بوجراند «عالم النص» معيارا أساسيا من معايير التصنيف النوعي للنصوص، إذ تختلف الخصائص الغالبة على هذا العالم باختلاف أنماط النص، وقد أوضح ذلك بالتطبيق على الأقسام التقليدية للنصوص:النصوص الوصفية، نصوص القصص، النصوص الجدلية، النصوص الأدبية، النصوص العلمية، النصوص التعليمية، نصوص المحادثة. وفيما يختص بـ «عالم النص الأدبي» رأى دي بوجراند أن هذا العالم مفارق العالم الواقع، وأنه يعيد تنظيم العلاقات فيما بين المفاهيم أو الأحداث أو المواقف الموجودة في عالم الواقع، وهو أمر يقتضي إجراءات بعينها على مستوى كل من الإنتاج والتلقي. يقول دي بوجراند: «وفي النصوص الأدبية يبدو عالم النص في علاقة تبادلية مقننة مع الأنماط المناسبة من المعلومات حول العالم الواقعي المقبول. والمقصود هنا حث بعض النظرات الثاقبة إلى تنظيم العالم الواقعي بواسطة التقابلات وإعادة الترتيب، والوصلات في أحداث العالم الواقعي ومواقفه تعد من وجهة النظر الإجرائية مشكلات Problematized، لأنها تُعد عرضة لفشل محتمل... لأن أحداث عالم النص ومواقفه ربما يجري تنظيمها مرتبطة بوصلات مختلفة (وإن لم تكن بحاجة إلى ذلك). وتصبح النتيجة لدى منتج النص زيادة في التحفيز Motivation من أجل الوصلات، كما تصبح لدى المستقبل زيادة في التركيز Focus عليها. هذا التركيز الإشكالي يفصل حتى بين الأدب الواقعي (الذي يبلغ حد الفن الوثائقي الخالص)، وبين التقارير البسيطة حول المواقف وما يتصل بها من أحداث»[٦٤].

وقضية التصنيف النوعي للنصوص هي من القضايا الأساسية التي ينشغل بها «علم النص»، وهي - كما يرى علماء النص - قضية جد معقدة وشائكة، وفي هذا الإطار يقدم فان ديك مفهوم «البنية العليا»، وهي «نوع من المخطط المجرد الذي يحدد النظام الكلي لنص ما»[٦٥]، أي البنية العامة للنص. وقدم فان ديك - بشكل مبدئي - تصورا شكليا لتحديد أو وصف هذه البنية، مع تطبيقه على أنواع بعينها من النصوص: الحكي الطبيعي (أي الذي يرد في الاتصال اليومي)، الحِجاج، المقالة العلمية. منبها إلى أن تحديد البنية العليا لمختلف أنواع النصوص يحتاج إلى «نظرية»، يستلزم تكوينها تجارب وملاحظات تستغرق زمنا طويلا[٦٦]. كما حاول فان ديك وغيره من علماء النص التماس بعض المفاتيح الظاهرة التي تشير إلى نوع النص والبنية العليا. وذلك مثل: العناوين الرئيسية، العناوين الفرعية، اسم الكاتب، تراكيب وعبارات افتتاحية مثل: «باسم الشعب، كان ياما كان، سيدي المحترم المدير... حبيبتي ماريا...»[٦٧]. ولا يتسع المقام هنا لتقديم ما قدمه فان ديك في شرح مسهب لمفهوم البنية العليا، وكيفية وصفها، وأسسها الإمبيريقية وغير ذلك.

وبعد. فإن «علم النص» إذا كان يفيد من الاختصاصات العلمية المختلفة، فإنه يفيد أيضا بحكم اتساعه لدراسة النصوص بجميع أنواعها. فما يقدمه علم النص من أسس ومفاهيم وإنجازات يفيد في دراسة أوتحليل: الخطاب القانوني، الخطاب السياسي، الخطاب الفلسفي، الخطاب التعليمي، الخطاب الأدبي...إلخ.

(٢)

أما أبرز تجليات «علم النص» في الدراسات النقدية العربية الحديثة، فهي - حسب تاريخ صدورها:

١ - الدكتور محمد خطابي: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب.

٢ - الدكتور سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري: دراسة في قصيدة جاهلية.

٣ - الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص.

وتشترك الدراستان الأوليان في التركيز على بعض مفاهيم «علم النص» واختبارها، وهي المفاهيم المتصلة بمسألة «ترابط النص»، وإن جاءت معالجتها متباينة كما ونوعا. أما الدراسة الثالثة، فهي تتسع سعيا إلى تأسيس وعي بالبلاغة الجديدة في نسقها المعرفي الخاضع لهيمنة «المعرفة العلمية»، وهي بلاغة تصب في دائرة الخطاب، وتذوب - في نهاية الأمر - في علم النص.

رأى مؤلف «لسانيات النص: مدخل انسجام الخطاب» أن مسألة «ترابط النص» تشغل «موقعا مركزيا في الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجالات تحليل الخطاب ولسانيات

الخطاب/النص. ونحو النص. وعلم النص»[68]، من ثم يركز على هذه المسألة، وهي تقع - كما نعلم - على مستوى ظاهر النص (السبك cohesion)، ومستوى عالم النص (الحبك coherence). وقد وضع المؤلف مصطلح «الاتساق» مقابلا لمصطلح «cohesioc»، ومصطلح «الانسجام» مقابلا لمصطلح «coherence». ويشير العنوان الفرعي للكتاب (مدخل إلى انسجام الخطاب) إلى أنه منصرف إلى «الانسجام = الحبك coherence»، وهو أمر يؤكده السؤال المركزي للكتاب: «كيف ينسجم الخطاب الشعري؟ هل تكفي الأدوات والمفاهيم المقترحة من قبل الغربيين لدراسة وصف انسجام الخطاب الشعري الحديث؟»[69]. والجزء الأول من السؤال وارد ومقبول، شريطة - كما يعلمنا علم النص - الأخذ باعتبارات كثيرة: الزمان والمكان والمتلقي والقالب الفني للشعر (عمودي، تفعيلي، قصيدة نثر). وبالجملة السياق، أما الجزء الثاني من السؤال، فإنني لا أرى أن ننتظر من النظرية - أي نظرية - أن تقدم الجواب الكافي الشافي، وإنما ننتظر أن تقدم إسهامات بأشكال ودرجات متفاوتة. كما أن «علم النص» بحكم اعتماده على مبدأ «دراسة اللغة في الاستعمال» لا يعتمد صيغة القاعدة الحاكمة الأبدية، وإنما يعتمد صيغة الفرضيات القابلة للبحث والتجريب.

وقد اقتضت الإجابة عن السؤال المركزي - كما يقول المؤلف: «قطع مسير ثلاثة أبواب: الباب الأول خصصناه لعرض مجمل المقترحات الغربية، وقد قسمناه إلى أربعة فصول: طرقنا في الأول منظور اللسانيات النصية الذي تتبع اتساق النص. وقد اتخذنا نموذجا لهذا المنظور م. أ. ك هاليداي، ورقية حسن، المسمى الاتساق في اللغة الإنجليزية. الفصل الثاني سميناه منظور لسانيات الخطاب، وقد استعرضنا فيه بشكل مركز اقتراحات الباحث الهولندي أ. فان ديك، من خلال كتابه: «النص والسياق... أما الفصل الثالث، فقد عرضنا فيه منظور تحليل الخطاب، والفصل الرابع خصصناه للذكاء الاصطناعي... الباب الثاني: كان محاولة - مساهمة في الإجابة عن سؤال مشروع: ألا يمكن أن نجد في التراث العربي المرتبط أساسا بالممارسة النصية مساهمات قابلة لأن تدرج في لسانيات الخطاب بصفة عامة، وفي انسجام الخطاب بصفة خاصة. وهكذا حصرنا اهتمامنا في البلاغة والنقد الأدبي والتفسير... وبناء عليه انقسم هذا الباب إلى ثلاثة فصول: أما الأول، فخُصص للبلاغة... والفصل الثاني... للنقد الأدبي... أما الفصل الثالث من هذا الباب فاستقصينا فيه بعض المعطيات الواردة بالنسبة إلى بحثنا، والمتصلة بعلمي التفسير وعلوم القرآن... أما الباب الثالث والأخير من هذا البحث فتحليل لنص شعري حديث (فارس الكلمات الغريبة) للشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس). وقد كان هدفنا المركزي من هذا الباب هو اختبار المفاهيم التي اقترحها الغربيون لوصف انسجام النص/الخطاب»[70]. وواضح أن هذا المسير عسير وخطير، إذ هو في حقيقة الأمر مسيرات محفوفات بكثير من المزالق، يشق على نفسه - وربما يظلمها - من يخوضها

وحيدا وفي رحلة واحدة. وفيما يتعلق بعرض المؤلف للمقترحات الغربية، أراه في مجمله موفقا في ثلاثة أمور:

الأول: اختيار النماذج المعروضة، فكل واحد منها مصدر أساسي يمثل بشكل جيد المنظور الذي ينتمي إليه.

الثاني: الوقوف على أفكار جوهرية في هذه النماذج.

الثالث: عرض هذه الأفكار بشكل يعكس - في غالب الأمر - استيعابها.

غير أن لي ملحوظات، منها ما لا يجوز غض الطرف عنه:

الأولى: القول بإمكان ماهو غير ممكن:

قال المؤلف - في مستهل عرضه لكتاب «تحليل الخطاب» لبراون ويول: «من الممكن عادة أن نسمي كل مقاربة تتخذ لها موضوعا للوصف وحدة لغوية أكبر من الجملة تحليلا للخطاب، بمعنى أن تصنيف هذه المقاربة أو تلك ضمن تحليل الخطاب، ينبني أساسا على الوحدة اللغوية المحللة وحجمها»[٧١]. وهذا غير ممكن بإجماع علماء النص، إذ - كما سبقت الإشارة في فقرة ١ - لا اعتبار للحجم أو الكم في تعريف النص أو الخطاب، وإنما الاعتبار أن النص حدث اتصالي، وعلى هذا فالمقاربة التي تأخذ بهذا الاعتبار وما يستتبعه من أمور وإجراءات، تُصنف في إطار علم النص أو تحليل الخطاب.

الثانية: الجمع بين أمرين من حيث لا يجتمعان:

قام المؤلف في نهاية عرضه للدراسات الغربية برصد كل من المشترك والمختلف فيما بينها، وهو رصد في مجمله صحيح، لكنه جمع بين كتاب «الاتساق في اللغة الإنجليزية» لهاليداي ورقية حسن، وكتاب «النص والسياق» لفان ديك، من حيث «إنهما يدرسان الانسجام كشيء معطى»[٧٢]: أي لا اعتبار لدور القارئ. وأشك في دراسة الكتاب الأول للانسجام بوصفه شيئا معطى أو حتى بغير هذا الوصف، لأن الانسجام ليس موضوع هذا الكتاب، وإنما موضوعه «الاتساق»: Cohesion in English. أما كتاب «النص والسياق»، ففيه أكد فان ديك إدراج المستوى التداولي في تحليل الخطاب، وهذا الإدراج - كما يقول الدكتور محمد خطابي نفسه في عرضه للكتاب: «سيمكن من إعادة بناء جزء من المقتضيات التي تجعل الأقوال مقبولة تداوليا. وبتعبير آخر مناسبتها بالنظر إلى السياق التواصلي الذي تنجز فيه»[٧٣] أفي هذا إلغاء للقارئ؟!. ويقول المؤلف في عرضه لمبحث الانسجام عند فان ديك: «يقرر فان ديك أن خطاب اللغة الطبيعية إذا قيس بخطاب اللغة الصورية، يُعد غير صريح أو قل يُعد ضمنيا، مما يدفع المخاطب - القارئ إلى استغلال آلة الاستدلال في بعض الأحيان لفهم وتأويل الخطاب»[٧٤]. فالقارئ - إذن - يستكمل نواقص الخطاب من أجل فهمه وتأويله. كما أبدى الدكتور محمد خطابي نفسه اهتماما بعرض ما ذكره فان ديك من عمليات يقوم بها القارئ لتحديد البنية

الكلية (البنية الكبرى)، مختتما عرضه بقوله: «نخلص مما تقدم أن لكل خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب، وأن القارئ يصل إلى هذه النتيجة الكلية عبر عمليات متنوعة تشترك كلها في سمة الاختزال. على أن البنية الكلية ليست شيئا معطى، حتى إن كانت هناك بنيات متنوعة أو مؤشرات على وجود هذه البنية، وإنما هي مفهوم مجرد (حدسي) به تتجلى كلية الخطاب ووحدته»[٧٥]. (وانظر فقرة ١-٣).

الثالثة: التفرقة بين أمرين من حيث لا يفترقان:

في مقابل الجمع السابق، جمع المؤلف بين دراسة براون ويول (تحليل الخطاب) ودراسة شانك وسميث عن «الذكاء الاصطناعي»، من حيث: «أ - إنهما يهتمان بالانسجام في النص منظورا إليه من جهة التلقي، وذلك بدراسة العمليات التي يوظفها هذا الأخير لبناء انسجام النص. ب - إنهما يستعملان مفاهيم متماثلة (في بعض الأحيان)، مثل معرفة العالم والمدونات والأطر. جـ - إنهما معا يعتبران الانسجام مرتبطا بالقدرة على الفهم والتأويل»[٧٦].

وما ذكرناه عن فان ديك في الملحوظة السابقة يدخله بقوة في نقطتي (أ، جـ) من هذا الجمع، أما النقطة (ب) فهو داخل فيها بقوة أشد، ذلك لأن فان ديك، بنص عبارة الدكتور محمد خطابي في عرضه لكتاب «النص والسياق»: «يستعير أدواته وكثيرا من وسائل المقاربة من مجالات مختلفة، مثل الفلسفة والمنطق الفلسفي وعلم النفس المعرفي والذكاء الاصطناعي. ويبدو تأثير هذه المجالات جليا في معالجته لبعض الخطابات المدروسة طوال مؤلفه، إذ كثيرا ما يلجأ إلى الصياغة المنطقية لبعض «القواعد» أو القيود التي تحكم مظهرا معينا من مظاهر الخطاب، أو في اتكائه على مفاهيم مثل معرفة العالم أو العوالم الممكنة أو الإطار... إلخ»[٧٧] (وانظر فقرة ١ - ٢). وأخيرا فإن كل هذه الدراسات تجتمع في إطار علم واحد شامل هو «علم النص».

يؤمن المؤلف بأن علوم البلاغة والنقد الأدبي والتفسير في التراث العربي تنتمي إلى «لسانيات الخطاب»، وذلك لأن هذه العلوم «تواجه (تتخذ لها موضوعا) وحدة لغوية أكبر من الجملة، رغم تفاوتها في استحضار مقتضيات التواصل أثناء مواجهة الخطاب»[٧٨].

والبلاغة تعاملت مع الأنواع الثلاثة للخطاب (الخطبة، القصيدة، القرآن الكريم)، للكشف عن المظاهر البلاغية الموظفة في الإقناع، إضافة إلى الإمتاع. والنقد الأدبي في اهتمامه بالخطاب الشعري تضمن إشارات تتصل بمفهوم «الانسجام»، والتفسير كشف كثيرا من العلاقات بين الآيات. لكل هذا، توجه المؤلف في الباب الثاني إلى هذه العلوم، «لننظر كيف تناول القدماء انسجام الخطاب: أدوات وعلاقات وغيرها»[٧٩]. وقد سبق أن ذكرت في الفقرةالسابقة (الملحوظة الأولى)، أن اتساع المقاربة لوحدة لغوية أكبر من الجملة غير كفيل بإدراجها في «لسانيات الخطاب أو النص»، ولمزيد من التأكيد أورد قول دي بوجراند: «يبدو أن

دور لسانيات النص، الذي تتزايد أهميته باطراد في دراسة اللغة في كثير من البلدان، يشير إلى تحول في الفكر Paradigm shift على حد تعبير توماس كوهين (١٩٧٠). فالانشغال السابق بالجمل التوضيحية المنعزلة عن مواقف النصوص الاتصالية يتحول إلى اهتمام جديد بحدوث التجليات الطبيعية للغة، أي بالنص Text. إذ ربما اشتملت وقائع استعمال اللغة على تركيب سطحي من كلمات مفردة، أو جمل مفردة، ولكنها تقع في نصوص، أي في أشكال من اللغة ذات معان قُصد بها الاتصال To communicate. ودلالات هذا التحول في مجالات البحث باللغة الأثر حقا. فنحن لا نتحول عن استكشاف الأقصر إلى استكشاف الأطول من نماذج اللغة فحسب، وإنما نجعل الاهتمام أيضا يتجه إلى إجراءات الاستعمال utillization processes للغة الاتصال، بدلا من التركيز على الصيغ المجردة في الذهن»[٨٠].

وبالنسبة إلى البلاغة العربية، فمعلوم أنها في مجملها بلاغة الجملة أو الشاهد أو المثال، وأنها - خاصة في مرحلة السكاكي وأتباعه - كانت تعليمية افتراضية تقعيدية، لا اعتبار عندها في دراسة الظواهر البلاغية للفروق النسبية والنوعية، من حيث الزمان والمكان والموقف ونوع النص وغير ذلك. وتلك أسس تأتي على النقيض من أسس «لسانيات النص» و«علم النص». وقد وقف المؤلف على التفاتات جيدة عند عبدالقادر والسكاكي في درسهما للفصل والوصل، مستخلصا ما يكون بين الجمل من علاقات نحوية ودلالية وتداولية. وكان الصحيح من هذا الاستخلاص - فيما أرى - استخلاص العلاقات النحوية والدلالية، مثل علاقات تداولية، فهو علاقة «الجامعة الخيالي» التي بنى عليها السكاكي تفسيره للترابط في قوله تعالى: ﴿أفلا ينظرونَ إلى الإبل كيف خُلقت، وإلى السماءِ كيف رُفعت، وإلى الجبالِ كيف نُصبت، وإلى الأرضِ كيف سُطحت﴾(*). كما وقف على التحليل الجيد لعبدالقاهر الجرجاني للتمثيل (التشبيه التمثيلي)، خاصة في قوله تعالى: ﴿إنَّما مَثَلُ الحياةِ الدنيا كماءٍ أنزلناه من السماء، فاختلطَ به نباتُ الأرضِ ممَّا يأكلُ الناسُ والأنعامُ، حتى إذا أخذتِ الأرضُ زخرفَها وازَّيَّنت وظنَّ أهلُها أنهم قادرونَ عليها، أتاها أمرُنا ليلاً أو نهاراً، فجعلناها حصيداً كأن لم تَغْنَ بالأمس﴾(**). كما رصد المؤلف بعضا من فنون البديع، بوصفها مسهمة في «الاتساق المعجمي»، وهي[٨١]: المطابقة، رد العجز على الصدر، التكرير (عند السجلماسي)، ويشمل عنده - ضمن ما يشمل: ١ - البناء: أ - تكرار اللفظ والمعنى واحد. ب - البناء بطريق الإجمال والتفصيل. ٢ - المناسبة: إيراد المعنى وما يليق به. أ - إيراد الملائم. ب . إيراد النقيض. جـ . الانجرار. د - التناسب.

أما فيما يخص النقد الأدبي، فإن المؤلف يورد إشارات الجاحظ وأبي هلال العسكري والحاتمي إلى ضرورة الترابط والتلاحم[٨٢]. حيث اهتم الجاحظ بالتلاحم الصوتي في الشعر،

(*) سورة الغاشية: الآيات ١٧ - ٢٠.
(**) سورة يونس: الآية ٢٤.

بحيث «يجري على اللسان كما يجري الدهان». كما اهتم كل من أبي هلال العسكري، والحاتمي بـ «حسن التخلص» في الشعر. بحيث «ينتظم القول فيه انتظاما. يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله» بعبارة أبي هلال. أو بحيث تكون «القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أجزائه ببعض» بعبارة الحاتمي. ومثل هذه الإشارات والاهتمامات إنما هي - كما يذكر المؤلف - اهتمامات جزئية من ناحية. ومن ناحية ثانية فإنها كانت قرينة النظر دون بلورة أسس يقوم عليها التلاحم أو التماسك [٨٣]. ولم يأت الاهتمام بكلية القصيدة وبلورة أسس تماسكها - فيما يعلم المؤلف، وأؤيده في ذلك - إلا عند حازم القرطاجني في تحليله لقصيدة المتنبي «أغالب فيك الشوق والشوق أغلب». من ثم وقف المؤلف عند ما قدمه حازم من قوانين (تماسك الفصل وشروطه) و«ترتيب الفصول إلى بعض»، و«تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض»، و«تماسك الفصول»، مستخلصا علاقات كثيرة متنوعة، منها ما هو صوتي (تناسب المسموعات)، وما هو معنوي (تناسب المفهومات)، كعلاقات: التقابل، والسببية، والتفسيرية، والجزء - الكل، والخاص - العام. ومنها ما يرجع إلى اعتبارات تداولية - جمالية (علاقة اللفظ بالغرض، علاقة ترتيب فصول القصيدة بما يكون للنفس به عناية)[٨٤].

وكل هذا أمر جيد ومفيد، من حيث إنه يجلي بعضا من أوجه الاتساق والانسجام. وأرى أن الأمر سيكون أجود وأفيد لو وقفنا على أفكار جوهرية شكلت معالم بارزة في الفكر البلاغي والنقدي عند العرب، كفكرة «النظم» عند عبدالقاهر الجرجاني، وفكرة «المقام» عند السكاكي، وحاولنا تطويرهما (معا) من منظور نصي، بحيث ننتقل بالنظم من «نظم الجملة» إلى «نظم النص». وننتقل من معالجة «المقام» بوصفه نظاما افتراضيا إلى معالجته بوصفه واقعا عمليا، مع توسعة عناصر المقام لتشمل: المرسل والمتلقي والزمان و المكان وقناة الاتصال ونوع النص. وأعتقد أن الجمع بين هاتين الانتقالتين وهذه التوسعة في ضفيرة واحدة، سيحقق تطويرا كميا نوعيا في آن، إذ سيتسع - حينئذ - للنص بمستوياته النحوية والدلالية والتداولية (النص والسياق).

والثراء الأرحب والأجل في الكشف عن أوجه الترابط والتماسك، كان في «علم التفسير» و«علم المناسبة» من علوم القرآن الكريم، حيث الاتساع والعمق في كشف أوجه الترابط بين الآية والآية، وبين مفتتح السورة وخاتمتها، وبين خاتمة السورة ومفتتح السورة التالية لها، وبين السورة والسورة، وبين أم الكتاب (الفاتحة) وسائر سور القرآن كلها. ولم يكن أمام المؤلف إزاء هذا الفيض - وقد خصص له فصلا واحدا - إلا أن يأخذ بقطرات منه، فوقف على بعض من أوجه الترابط في سورة البقرة، كما جاء في تفاسير: الكشاف للزمخشري، التفسير الكبير لفخر الدين الرازي، وتفسير التحرير والتنوير لابن عاشور. ووقف على بعض من أوجه التناسب بين الآيات، كما جاء في «البرهان في علوم القرآن» للزركشي، وبعض من أوجه تناسب

السور. كما جاء في «الاتقان في علوم القرآن» للسيوطي. وقد لخص المؤلف في نهاية الفصل ما استخلصه من الوسائل والعلاقات التي ينسجم بها الخطاب القرآني العظيم، مصنفا إياها في ثلاثة مستويات:

١ - **المستوى النحوي**: - العطف - الإحالة - الإشارة.

٢ - **المستوى المعجمي**: التكرير ووظيفته - بناء السورة على حرف أو حروف.

٣ - **المستوى الدلالي**: - موضوع الخطاب - تنظيم الخطاب - ترتيب الخطاب - العلاقات: البيان والتفسير - الإجمال والتفصيل - العموم/الخصوص[85].

وأحمد للمؤلف أن نبه أمثالي إلى هذا التراث العظيم، وهو - فيما أرى - من الخصوبة والثراء ما يجعله حفيا بأن تفرد له دراسات.

ونعود في الباب الأخير من الكتاب إلى سؤاله المركزي: «كيف ينسجم الخطاب الشعري؟ هل تكفي الأدوات والمفاهيم المقترحة من قبل الغربيين لدراسة - وصف انسجام الخطاب الشعري»، حيث يحلل المؤلف قصيدة أدونيس (فارس الكلمات الغريبة)، مستهلا بصياغة الإطار النظري الذي سيسير على هديه في التحليل. وقد استخلص هذا الإطار من إدماج المقترحات الغربية والمقترحات العربية، مصنفا إياها في أربعة مستويات، مضيفا إليها مستوى خامسا اقتضته خصوصية الخطاب الشعري (المستوى البلاغي):

١ - **المستوى النحوي**: أ - الإحالة. ب - الإشارة. جـ - أدوات المقارنة.
د - العطف. هـ - الحذف. و - الاستبدال.

٢ - **المستوى المعجمي**: أ - التكرير (البناء. المناسبة، رد العجز على الصدر).
ب - التضام جـ - المطابقة

٣ - **المستوى الدلالي**: أ - مبدأ الاشتراك (الجامع العقلي والوهمي)
ب - العلاقات: الإجمال/ التفصيل، العموم/الخصوص.
جـ . موضوع الخطاب. د - البنية الكلية. هـ . التغريض.

٤ - **المستوى التداولي**: أ - السياق وخصائصه.
ب - المعرفة الخلفية (الأطر... الجامع الخيالي، التضام النفسي).

٥ - **المستوى البلاغي**: - الاستعارة (التعالق الاستعاري)»[86].

وندرك - بادي النظر - من هذا الإطار وما فيه من إدماج، أن التحليل لن يقتصر على ما طرحه السؤال المركزي، بل يتسع لاختبار الأدوات والمفاهيم الخاصة بكل من الانسجام والاتساق، والواردة في كل من المقترحات الغربية والعربية.

وقد جاء التحليل في أربعة فصول، جامعا المستويين الأولين في فصل، ومفردا لكل مستوى من المستويات الثلاثة الباقية فصلا. وخلاصة ما أراه في هذا التحليل، أنه في مجمله اتسم

بسمات أفقدته - في غالب الأمر - الترابط والعمق، ومن هذه السمات:

١ - **العودة إلى التنظير:** بعدما خصص المؤلف للجانب النظري سبعة فصول، نراه في ثنايا التحليل يعود إلى هذا الجانب كثيرا جدا، حيث يذكر تنظيرات جميعها - عدا القليل - لم يسبق له ذكرها في الفصول السبعة، وهي تنظيرات متنوعة المصادر، متباينة الاتجاهات: براون ويول، فان ديك، ليتش وشورت، كالمر، دوبوكر اندوجفرسون، عبدالقاهر الجرجاني، ياكسبون، موكاروفسكي، محمد مفتاح، كريماس، ريفاتير، السكاكي، أحمد المتوكل، جابر عصفور، إمبرطو إيكو وغيرهم. (انظر - على سبيل المثال - الصفحات: ٢٢٥: ٢٢٦، ٢٢٨: ٢٣٠، ٢٣٣: ٢٣٤، ٢٣٧: ٢٣٨، ٢٤٩: ٢٥٠، ٢٥٣: ٢٥٦، ٢٦٣: ٢٦٦، ٢٧٥: ٢٧٨، ٢٨١: ٢٨٥، ٣٠١: ٣٠٧، ٣١١، ٣١٨، ٣٢٨: ٣٣٣).

٢ - **العناية بالجزئيات أكثر من الكليات:** فعلى سبيل المثال، انشغل التحليل كثيرا جدا بالرصد الآلي الشكلي لأدوات الربط بين المفردات، وقد جاء الرصد في جداول شغلت حوالى عشرين صفحة (انظر الصفحات ٢١٤: ٢٢٤، ٢٣٩: ٢٤٨). مع التعقيب بمناقشة هي أقرب ما تكون إلى التعليق الذي لا يعمق وعيا بالنص.

٣ - **الاستطراد:** فعلى سبيل المثال، أراد المؤلف أن يبرهن على أن تحديد النص بالاتساق ليس ضروريا ولا كافيا. فقدم أمثلة من الشعر العربي الحديث والشعر الإنجليزي والشعر الفرنسي (انظر الصفحات ٢٣٢: ٢٣٤). وفي حديثه عن سياق الخطاب الشعري يستطرد إلى الحديث عن عناية كتب التراث العربي بمحيط إنتاج النص، ويورد مثالين لذلك. ويورد أمثلة من شعر محمود درويش لا يُتبين منها سياق النص (انظر الصفحات: ٢٩٨: ٣٠٠).

٤ - **الانفصالية:** وهي - في رأيي - أخطر ما يعيب التحليل، إذ حلل كل مستوى من المستويات الخمسة على حدة، من دون أن يتبني تحليل المستوى على نتائج تحليل المستوى السابق عليه، أو حتى من دون أن تتواشج التحليلات بدرجة تجعل بعضها يعضد بعضا. وفيما ذكره المؤلف في الفصل الخاص بـ «المستوى التداولي» معلومات غاية في الأهمية عن: التقاليد الأدبية، والتوجهات الطليعية عند أدونيس، والنصوص التي تتناص معها قصيدة «فارس الكلمات الغريبة»، لكنها جاءت بعد أن فرغ المؤلف من تحليل المستويات: النحوية والمعجمية والدلالية، ولو جاء هذا التحليل في ضوء تلك المعلومات التداولية، لاكتسب التحليل عمقا وثراء.

ولا يعني كل هذا نفي وجود التفاتات جيدة في التحليل، وذلك كتحليل علاقة العموم - الخصوص فيما بين العنوان والنص (ص ٢٧٢ : ٢٧٤). وتحليل المستوى الاستعاري، كما في تحليله لاستعارات (الريح، والماء، والنهار، والليل) (ص ٣٣٢: ٣٣٨)، وإن كان من الأولى - فيما أرى - إدراج هذا المستوى في المستوى الدلالي. وقد استخلص المؤلف - فيما استخلص - من تحليل القصيدة فعالية الأدوات والمفاهيم الخاصة بالاتساق والانسجام، مع

اقتراح اضافة «التوازي»، وضرورة الربط بين الاتساق والسياق، والإشارة إلى اختلاف السياق باختلاف نوع النص، وأن الأهم هو الانسجام[٨٧]. وأوافقه على ما اقترح وأشار، لأنه موجود فعلا في «علم النص».

وحسب هذه الدراسة أنها - فيما أعلم - أول دراسة عربية في هذا المجال، وأنها اجتهدت كثيرا جدا وإن لم تصب بقدر ما اجتهدت، ولعلنا نجد في دراسة أخرى درجة أعلى في الاجتهاد والإصابة.

٢-١

وتأتي دراسة الدكتور سعد مصلوح: «نحو أجرومية للنص الشعري - دراسة في قصيدة جاهلية»، في إطار محاولاته الجادة الرصينة لإرساء منهج لساني في نقد الأدب العربي(*). وتنصرف دراسته هذه إلى اختبار أولي لكل من السبك cohesion والحبك coherence، بوصفهما معيارين من معايير النصية وبمفهومهما عند دي بوجراند ودريسلر (راجع فقرتي:١-١، ١-٢). أما مجال الاختبار، فهو قصيدة «المرقِّش الأصغر» عن محبوبته «هند بنت عجلان». والقصيدة مكونة من عشرين بيتا جاءت - كما هي الحال في الشعر الجاهلي - خالية من التقسيم إلى فقرات أو وحدات، ورأى صاحب الدراسة أهمية الحاجة إلى التقسيم، إذ يبين عن المحاور الدلالية للقصيدة، ويُستهدى به للكشف عن العلاقات بين عالم النص وظاهره. وعلى هذا تمحورت الدراسة حول ثلاثة محاور أساسية، هي:

١ - التقسيم. ٢ - السبك. ٣ - الحبك.

اتخذت الدراسة من ظاهر النص مفتاحا لتقسيم عالم النص إلى محاور دلالية، فكان هذا المفتاح (تحولات الضمائر الشخصية) على مستوى النص، حيث جرى الالتفات من ضمير إلى آخر، ومع كل التفاتة يبدأ موضوع جديد: «ففي الأبيات الخمسة الأولى حديث الشاعر عن رسوم ابنة عجلان وأهلها الذين بادوا. ويشكل ضمير المتكلم مظهرا دالا على زاوية الرؤية المحورية هنا... ثم تفجؤنا النقلة بتحول الضمير إلى الغياب حديثا عن ابنة عجلان في الأبيات من السادس إلى الثامن... ثم تأتي النقلة الثالثة المفاجئة لتحولات الضمير الشخصي في البيت التاسع وما تلاه إلى الثاني عشر، عودا إلى ضمير المتكلم، حيث يتحدث الشاعر عن ذات نفسه.... أما النقلة الرابعة، التي تبدو مفاجئة أيضا، فتبدأ من البيت الثالث عشر في شكل تحول من التكلم إلى الخطاب، حديثا من الشاعر إلى ذات نفسه... ومرة أخرى يلتفت الشاعر عن الخطاب الموجه إلى ذات نفسه على مذهب التجريد إلى حديث عن ذات نفسه بضمير المتكلم الصريح في بيت هو السادس عشر، وهو المفتاح الضابط لزاوية الرؤية في بقية أبيات القصيدة»[٨٨]. وعلى هذا قسمت دراسة القصيدة إلى خمسة أقسام:

(*) انظر له: الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ص ٩، ١٢، ص ٢٩.

	الأبيات	الضمير	الموضوع
١-	١: ٥	المتكلم	رسوم ابنة عجلان وأهلها الذين بادوا
٢-	٦: ٨	الغائب	ابنة عجلان
٣-	٩: ١٢	المتكلم	حديث الشاعر عن ذات نفسه
٤-	١٣: ١٥	المخاطب	حديث الشاعر إلى ذات نفسه
٥-	١٦: ٢٠	المتكلم	حديث الشاعر عن ذات نفسه

وعلى الرغم من أنني لحظت في القسم الأول من القصيدة غلبة لضمير الغائب (والاسم الظاهر الذي ينزل منزلته)، حيث تكرر سبع مرات، بينما ضمير المتكلم تكرر أربع مرات، وهي غلبة تتسق والحديث عن الغائبين (رسوم ابنة عجلان وأهلها الذين بادوا)، مما ينبني عليه إمكان دمج القسمين الأول والثاني في قسم واحد، على الرغم من ذلك، فإني أسجل تقديري لتلك الالتفاتة الذكية لظاهرة الالتفات على مستوى النص - ويمكن تسميتها الالتفات النصي - واستثمارها في تقسيمه. وربط الدراسة الالتفات - أيضا - بكلية النص من زاوية أخرى، وهي أن الالتفات جسد خاصية «التحول» المهيمنة على المفاهيم الفعالة في عالم القصيدة، حيث يدور هذا العالم حول ثنائية «المعية والشتات»، كما في البيت الثاني:

٢ - لابنة عجلان، إذ نحن معا وأي حال من الدهر تدوم؟

وثنائية (الوجد والفقد)، كما في البيت السادس عشر:

١٦ - كم من أخي ثروة رأيته حلّ على ماله دهرٌ غشومُ

يقول الدكتور سعد مصلوح: «إذا أخذنا ذلك في الحسبان، فإن تحولات الضمائر تقدم إلينا ضربا من الالتفات على مستوى النص يجاوز ما عرف البلاغيون على مستوى الجملة أو الشاهد أو المثال، إذ يغدو الالتفات هنا مظهرا يجسد لغويا في ظاهر النص علاقة التأرجح والتحول والصيرورة الدائمة التي تميز المفاهيم الفعالة في عالم النص»[٣٩].

أما فيما يختص بسبك القصيدة، فقد رصدت الدراسة أبرز وسائل السبك وأدناها إلى الملاحظة، مركزة على التكرار خاصة التكرار المحض Full recurrence (سبق ذكر مفهومه في فقرة ١-١). وقد جاء التكرار المحض لمفهومين مركزيين في عالم القصيدة، هما: ابنة عجلان، الدهر. حيث تكرر المفهوم الأول في القسم الأول من القصيدة ثلاث مرات:

١ – لابنة عجلانَ بالجوِّ رسومْ ... لم يتعفَّينَ والعهدُ قديمْ
٢ – لابنة عجلانَ إذ نحن معاً ... وأيُّ حال من الدهر تدومْ؟
٣ – يا بنة عجلانَ ما أصبرني ... على خُطوبٍ كنحتٍ بالقدومْ(*)

وهذا التكرار – فيما تحلل الدراسة – «إلحاح يبرز به، في صدر الكلام، الذات التي هي محور القول أو «جهة الشعر» بمصطلح حازم القرطاجني»[٩٠]. ثم يختفي التعبير بالاسم الصريح عن هذا المفهوم (ابنة عجلان) في بقية القصيدة، ليعبر عنها بضمير يحيل إليها Anaphora في أكثر من بيت، وبتعبير مفسر paraphrase (راجع مفهومهما في فقرة ١-١) في البيت العاشر:

١٠ – من لخيالٍ تسدَّى مَوْهِناً ... أشعرني الهمَّ فالقلبُ سقيمْ

ثم يفاجأ القارئ بعودة التعبير بالاسم الصريح (ابنة عجلان) في البيت الأخير:

٢٠ – وللفتى غائلٌ يغُولُهُ ... يا ابنةَ عجلانَ من وقْعِ الحُتومْ

وتفيد الدراسة في تحليل هذه العودة بما جاء في «علم النص» من عملية تنشيط المفاهيم في الذهن (راجع فقرة ١-٢). يقول الدكتور سعد مشيرا إلى هذه العودة: «تُرى أكان الشاعر بهذا الصنيع يستعيد لذاكرة المتلقي اسم الذات التي هي محور القول على نحو مفاجئ، ينتقل به من المخزون النشط في الذاكرة ليحتل من جديد مكان المركز من المنظومة الفلكية للمفاهيم المهيمنة على القصيدة في فضاء عمل الذهن، ولينشط هذا المفهوم على نحو يبدأ به أثره الفاعل بعد الفراغ من تلقي القصيدة فلا ينتهي بنهايتها، وليستعيد بذكر الاسم مرة أخرى كل المفاهيم التي ارتبطت به منذ بداية القول إلى نهايته، وليؤكد – قبل كل ذلك وبعده – نصية نصه... وكأنه يضع القصيدة كلها بين قوسين»[٩١].

أما المفهوم الثاني (الدهر)، فقد تكرر باللفظ الصريح خمس مرات:

٢ – لابنة عجلانَ إذ نحن معاً ... وأيُّ حال من الدهرِ تدومْ؟
٧ – أضحت قفاراً وقد كان بها ... في سالف الدهرِ أربابُ الهجومْ
١٣ – تبكي على الدهرِ والدهرُ الذي ... أبكاكِ، فالدمعُ كالشَّنِّ الهزيمْ
١٦ – كم من أخي ثروةٍ رأيتُه ... حلَّ على ما له دهرٌ غشومْ

«ثم إنه يأتي إلى البيت الخاتم فيعبر، باللفظ المفسر، عن الدهر في تسمية مبهمة تجمع كل ما سبق، وتنشط ذلك المفهوم تنشيطا يمتد أثره كذلك إلى ما بعد الفراغ من تلقي القصيدة، وذلك في قوله:

٢٠ – وللفتى غائلٌ يغُولُهُ، ... يا ابنةَ عجلانَ من وقْعِ الحُتومْ»[٩٢].

(*) يلحظ الدكتور سعد هنا أن حديث الشاعر عن محبوبته جاء بصيغة الغائب في البيتين الأول والثاني، وجاء بصيغة المخاطب في البيت الخامس، وعلى هذا يرى «أن نتوسع في مفهوم الالتفات البلاغي لنتجاوز حصره في تغيير الضمير مع اتحاد الجهة، فنضيف إليه تغيير جهة التكلم مع اتحاد موضوع الكلام».

ويدخل مفهوم «الدهر» في علاقة وثيقة مع بقية المفاهيم الواردة في عالم القصيدة، وهي علاقة أشبه ما تكون بعلاقة الفاعل بالمفعول أو المفاعيل وآثار الفعل، يقول الدكتور سعد مصلوح: «ويمكن القول بوجود ثلاثية تحكم كل المفاهيم الداخلة في تشكيل فضاء القصيدة. وهذه الثلاثية هي «الفاعل والقابل والأثر»، فالدهر هو المفهوم «الفاعل»، وسائر ما عداه: ابنة عجلان، والليل، والرسوم، والإنسان، كلها مفاهيم تدخل تحت «القابل»، والعفاء والإقفار، والسهد وتبدل الأحوال «أثر»... ولا يكلفنا الأمر كبير عناء في إقامة الدليل على هيمنة مفهوم «الدهر» الفاعل على طرفي الثلاثية الآخرين، فالدهر في البيت الثالث «ظرف»، وكل ما عداه مظروف. وفي قوله الذي ساقه مساق الاستفهام المراد به النفي: «وأيُّ حال من الدهر تدوم؟» تأتي «مِن» الجارة لتحتمل معنى التبعيض، أي «وأي حال من أحوال الدهر تدوم؟»، ولتحتمل أيضا معنى «العلة»، أي «وأي حال بسبب الدهر تدوم؟»[٤٣]. وهذا التحليل الجيد كان الأولى به - فيما أرى - أن يرد في المحور الثالث للدراسة (الحبك).

إن مثل هذا التحليل للسبك يكشف عن وعي وفقه للتواشج بين مفهومي السبك والحبك، فالدراسة إذ عالجت سطح النص عالجت في الوقت نفسه عالم النص، حيث استهدت بسطح النص إلى عالمه، واستجلت عالم النص في سطحه. وربما لهذا اقتصرت الدراسة حين انتقلت إلى المحور الثالث (الحبك)، على أمرين: منطق التداعي، وأزمنة النص. رأت الدراسة أن «منطق التداعي» كان الحاكم والمفسر لانتقالات القصيدة من موضوع إلى آخر، فالقسم الأول منها تضمن مفاهيم: ابنة عجلان، الرسوم، الشاعر، الدهر، الأثر، وهذه المفاهيم هي الفاعلة في النص كله، وبهذا يغدو القسم الأول جامعا محركا، وتغدو سائر الأقسام انبثاقات وتجليات له. ويتضح هذا - أكثر ما يتضح - مع المفهوم الأول: «فذكر ابنة عجلان في نهاية القسم الأول كان شرارة الارتداد إلى الباطن في لحظة لا تقاس بزمن الناس، فبرزت ابنة عجلان من المخزون الذهني النشط لتكون مناط الفعل والانفعال. ثم ها هو ذا الشاعر [أي في القسم الثاني] يسترسل في وصفها، فهي الفتاة المنعمة... وهي فارغة البال، خلية من الشواغل، طويلة النوم. هنا تنقدح شرارة الارتداد إلى الظاهر، وهو ارتداد يبدو فجأة وما هو بفجأة، إنه ارتداد على سنة استدعاء الضد للضد. فالغفلة وفراغ البال وطول النوم من صفات المحبوبة، هي التي أنتجت حديث الأرق والنصب وطول الليل والجفن القريح وتغيير جهة الضمير في القسم الثالث. وهذه هي التي أنتجت حديث البكاء على الدهر ومن الدهر في القسم الرابع»[٤٤].

وتتجلى علاقتا التعاقب والاستدعاء فيما بين أحداث عالم القصيدة، في التحليل العميق الدقيق الذي قدمته الدراسة في مدارستها لـ «أزمنة النص»، للكشف عن العلاقات الزمنية بين الأحداث. فبعد أن ميزت الدراسة بين ثلاثة أنواع زمنية: الزمن الموضوعي، الزمن الذاتي[*]، الزمن النحوي. كشفت الدراسة - ضمن ما كشفت - عن علاقة تعاقب حكمت مجموعة من الأحداث، وعلاقة استدعاء حكمت مجموعة أخرى. وهاتان العلاقتان من زاوية الزمن الموضوعي، يقول الدكتور سعد مصلوح: «إن الزمن الموضوعي في النص يدخل في طورين: ماض وحال، وإن طور الماضي يتشكل من أحداث ثلاثة: حدث المعية (إذ نحن معا). وحدث التحول (أضحت قفارا...) وحدث الشتات (بادوا...). وإن هذه الأحداث تقع على متصل خطي تحكمه علاقة التعاقب. أما طور الحال فإنه يتشكل من حدث التذكر... وحدث التحسير... وحدث التسلية... وارتقاب الخلاص... وتختلف العلاقات بين أحداث طور الحال عن أحداث طور الماضي في أنها تقع على متصل دائري مغلق، مركزه لحظة الآن، ومن ثم فإن بعضها يفضي إلى بعض في غير تعاقب زمني، وإنما بطريق الاستدعاء»[٩٥]. وتدخل جميع هذه الأحداث السبعة الموزعة - من منظور الزمن الموضوعي - بين ماض وحال، تدخل - من منظور الزمن الذاتي - في علاقة استدعاء غير محكوم بالاطراد، وإنما هو استدعاء حر يجيء طردا وعكسا، ويرجع ذلك إلى طبيعة الزمن الذاتي، فهو لا يميز بين ماض وحال ومستقبل، إذ يجمع هذه الأزمنة الثلاثة في لحظة آنية، وهكذا يتعقد مشكل الزمن في النص. ويقع التدافع بين الزمن الذاتي والزمن الموضوعي. وينعكس هذا المشكل في زمن اللغة الذي يقصر زمن النحو في كثير من الأحيان عن تسويره وتصويره»[٩٦].

وبعد، فإن الدراسة - على الرغم من أنها في تحليل القصيدة - لم تُقِم اعتبارا أو توظيفا لأي من عناصر السياق الثقافي والاجتماعي والأعراف الأدبية في العصر الجاهلي (عصر القصيدة)، حيث انحصرت الدراسة - أو كادت - داخل النص، مما جعلها مطبوعة بطابع بنيوي إلى حد كبير، فإنها على الرغم من ذلك أثبتت كفاءة السبك والحبك بوصفهما معيارين من معايير النصية، كما فتحت الدراسة أفقا جديدا مفيدا متمثلا في: إعادة النظر في النصوص الشعرية القديمة والظواهر البلاغية من منظور نصي.

(*) يقول الدكتور سعد (ص ١٦٢) في شرح الزمن الموضوعي والزمن الذاتي والفرق بينهما: «ويمكن القول بأن الزمن الموضوعي بما هو كم متصل قابل للقياس ممتد مما قبل اللحظة الآنية وإلى ما بعدها. ومحكوم بتعاقب الليل والنهار والفصول وحركة الأرض. يشكل ظرفا كونيا منضبطا للواقعات والأحداث، مفارقا لرؤية أفراد البشر، وغير قابل للتشكل طبقا للمشاعر والمواقف، أما الزمن الذاتي فزمن خاص بكل فرد، لا يبالي بالكم الموضوعي المقيس، ولا يخضع له... ثمة فرق آخر يتماز به كلاهما بعضهما عن بعض، فالزمن الموضوعي قابل للقسمة إلى ماض وحال واستقبال، وفقا للحظة الفعل. أما الزمن الذاتي فلا يعترف بهذه الحدود الفاصلة، القابلة للقياس الموضوعي، فاللحظة الواحدة يمكن أن تكون بؤرة جامعة لتجربة الإنسان ماضيا وحالا. ولمخاوفه وطموحه استقبالا. ومن ثم يتسم الزمن الذاتي بزوال الفواصل، وحرية الاستدعاء والربط بين المواقف والمفاهيم حرية لا تحدها حدود».

٢-٢

كما يأتي «علم النص» ذا طابع كلي شمولي، تأتي دراسة الدكتور صلاح فضل «بلاغة الخطاب وعلم النص» فيما تعالج من موضوع، فهي لا تقف من موضوعها عن ذلك القرب الذي لا يمكّن العين إلا من رؤية الجزء مفصولا عما حوله، وإنما تقف منه عن ذلك البعد الذي يمكّن العين من رؤية الجزء موصولا بما حوله، رؤية ترى العلاقات التي تنتظم الأجزاء في منظومة كلية. إنها رؤية النسق. ذلك أن الدراسة قدمت - أول ما قدمت - النسق المعرفي المؤطر لبلاغة الخطاب وعلم النص، وهو نسق ينتظم مجموعة من الأنواع المعرفية في منظومة هرمية، اعتلت قمتها «المعرفة العلمية»، فكانت الفاعل المؤثر في سائر الأنواع المعرفية الأخرى. وتجلى هذا التأثير - ضمن ما تجلى - في انتقال «أعداد متزايدة من العلوم الإنسانية، عن طريق الضبط المنهجي، والتراكم العلمي، والتوالد عبرالتخصص، إلى منطقة البحث «الإمبيريقي» التجريبي، بحيث لم يعد كثير منها ينتمي إلى ما يسمى بـ «علوم الروح» التي لا تقبل الاختبار والتحليل والتقادم، بل أخذ يدخل في مجال «النظرية» بالمفهوم العلمي، ذات الفروض والعناصر المحددة، ويتميز بقابليته للتطبيق، وصموده للتجريب، وخضوعه للتعديل المستمر في ضوء الإنجازات المنهجية الأصيلة»(٩٧).

وفي هذا الإطار سعى الخطاب البلاغي الجديد (بلاغة الخطاب) إلى استيفاء شروط الخطاب العلمي، فاتجه «ليصبح طريقة في التناول التقني، ومنهجا للتحليل العلمي، دون الاعتماد على مصادرات مسبقة، ومعايير دائمة، تستمد صلابتها من البنية الإيديولوجية المغلقة، بل يقدم مجرد فروض قابلة للاختبار، خاضعة للتعديل، منفتحا على معطيات التطور العلمي، مما يجعله هيكلا متناميا، لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب، أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له والممتد معه، وبقدر ما يتولد في هذا الخطاب الإبداعي من أنساق جمالية وإنسانية جديدة، وما تسفر عنه علوم الإنسان من معرفة بعالمه الداخلي والخارجي، فإن الخطاب البلاغي لا مناص له من أن يسبح فوقها ويقتنص أشكالها»(٩٨). وقد ركزت الدراسة - فيما تناولت من علوم واكبت بلاغة الخطاب وعلم النص - على علوم: اللغة والنفس والجمال والشعرية، مبلورة أهم ما قدمته هذه العلوم من مبادئ وإنجازات كان لها تأثيرها الفاعل في دراسة الظاهرة الأدبية، وذلك مثل: التمييز بين اللغة والكلام، وبين المحور التزامني والمحور التعاقبي، وتحليل العلاقة بين اللغة ومستخدميها، وتحليل آليات التلقي والتذكر واكتشاف قوانين التداعي، وعدّ اللغة مظهر الإبداع الأدبي، ومقولة الانحراف المؤسسة للوظيفة الشعرية وانتقال مبحث الشعرية في السبعينيات والثمانينيات إلى نطاق التداولية الأدبية(٩٩).

وانتقلت الدراسة بعد ذلك، إلى الاتجاهات البلاغية الجديدة التي نشأت مع نهاية عقد الخمسينيات فصاعدا، لإبراز خصائص كل اتجاه وما قدمه من مبادئ نظرية وأدوات منهجية، تجعل هذه الاتجاهات تصب في نهاية الأمر في دائرة الخطاب أو النص، وكانت هذه الاتجاهات:

١ - بلاغة البرهان. ٢ - البلاغة البنيوية العامة. ٣ - التحليل التداولي للخطاب.

وهي اتجاهات - كما ذكر المؤلف وأوضح - متباينة في الأهداف والبرامج، لكن من أوجه هذا التباين ما يجعلني لا أستسيغ إدراج «البلاغة البنيوية العامة» في هذه الثلاثية، ذلك لأنها بحكم معتمدها البنيوي وقعت - عند أغلب ممثليها - في السكونية والانغلاق، وهو ما لم يقع فيه طرفا الثلاثية. وقد قامت هذه الثلاثية على أسس تتسق و«المعرفة العلمية» المهيمنة على المنظومة المعرفية في العصر الحديث، وتجلي الدراسة في إحكام ورصانة هذه الأسس، من خلال إبراز مفارقتها الحادة للأسس التي قامت عليها البلاغة القديمة غربا وشرقا. فإذا كانت الثانية قامت على أسس: الافتراضية والمعيارية واللاتاريخية، فإن البلاغة الجديدة تقوم على أسس: الواقعية والوصفية والتجريبية[١٠٠]. وبهذا اتسقت كل واحدة منهما مع المنظومة المعرفية السائدة في عصرها، يقول الدكتور صلاح فضل - مشيرا إلى ذلك ومنبها إلى ما يفضي إليه من نتيجة: «إذا كانت البلاغة في أطوارها الأولى متسقة مع منظومة العلوم وفلسفتها حينئذ، مما جعلها مستوفية - إلى درجة كبيرة - لشروط العلم القديم، فإن تطور مفهوم العلم... بحيث أصبح يعتمد على التجريب والنظرية وحركية القوانين النسبية، واختفى منه الأساس المعياري التقويمي اختفاء كليا ليحل محله الشرح والتفسير، ومتابعة الظواهر في تشكلها وحراكها والبحث عن وظائفها المتعددة، كل ذلك قد آذن بانتهاء عصر التعريفات المنطقية القبلية الدائمة بشكل لا رجعة فيه. وخضوع المنطق والفلسفة ذاتهما لنتائج البحث العلمي المتجدد في أدواته ومناهجه. مما يفضي بنا إلى نتيجة مهمة، وهي أن البلاغة في عصر العلم لا بد أن تعتمد على مرتكزاته دون مخالفة لشروطه وقوانينه. فعليها أن تتخلى عن الطابع المعياري التقعيدي، لتتجه إلى وصف لغة الأدب وأشكالها. وإذا كانت مادة هذا الأدب وأجناسه وتشكلاته متباينة متغيرة، فلا بد من أخذها في الاعتبار، بوصف ما يرقى إلى مستوى الظواهر منها وتحليلها واستنباط اتجاهاتها العامة المتغيرة. وعندئذ يتعين علينا أن نعتبر البحوث الأسلوبية التجريبية المقدمة الضرورية للبحث البلاغي الجديد، المفتوح دائما على النتائج العلمية والمنظم لحركتها، في مقولات أكثر كلية وشمولا وأدق تفسيرا وتنظيرا»[١٠١].

وتتسق هذه الأسس وأسس «علم النص»، مما يؤهل «بلاغة الخطاب» وما قدمته من مبادئ وإنجازات في مجال «بنية الشكل البلاغي» و«إعادة رسم الخرائط البلاغية»[١٠٢]، يؤهلها لأن تصب في ذلك العلم الأعم الأشمل «علم النص». وفي هذا الإطار تلتقط الدراسة من «علم

النص، ما قدمه فان ديك من تصور للأبنية البلاغية ورسم خريطة لها (انظر فقرة ١)، وتهضم الدراسة هذا التصور، لتقدم لنا خريطة للأشكال البلاغية من الجناس وتشابه الأطراف والتقديم والتأخير والالتفات والتشبيه والاستعارة والتورية والطباق وغير ذلك، مصنِّفة إياها طبقا لثلاثة أشكال أساسية: الأشكال الصوتية، الأشكال النحوية، الأشكال الدلالية[١٠٣]. على أن هذه الخريطة لم تكن خريطة صماء تقتصر على جمع الأشباه والنظائر في حزمة واحدة، وإنما كانت خريطة حيوية بفضل ما حفلت به من رهافة ووعي نقدي، حيث ربطت بين شكل بلاغي واستخدامه واستثماره عند بعض الكُتّاب أو في بعض أنواع الخطاب. وحللت أشكالا بلاغية تحليلا نقديا معاصرا واعيا. وفتحت أفقا لإعادة النظر في أشكال بلاغية من منظور نصي، مبينة ما يحدثه هذا المنظور من نقلة نوعية.

ويتجلى كل هذا - أكثر ما يتجلى - فيما جاء تحت «الأشكال الصوتية» و«الأشكال الدلالية» - والأخيرة خاصة - وحسبي هنا أن أمثل لهذا بإيراد بعض مما جاء تحت هذين الشكلين:

الأشكال الصوتية: يقول الدكتور صلاح فضل في حديثه عن الجناس الناقص: «وهو شكل بلاغي أثير لدى الكتاب الذين يتلاعبون بالتصورات ويعتمدون على المهارة اللغوية كما نجد مثلا عند جمال حمدان في تحديده لعبقرية المكان في الشخصية المصرية من أنه نتاج «التآلف الوظيفي بين الموضع والموقع». وكثيرا ما يُستغل هذا النمط من التجانس الصوتي اللافت في مجال الدعاية والإعلانات»[١٠٤].

الأشكال الدلالية: يقول بعد شرحه للتفاعل الاستعاري وما يحدثه من خلق معان: «ولكي نلمح هذا التفاعل بشكل أوضح. نقرأ بيت ناجي في حديثه عن منزل الحبيبة: «هذه الكعبة كنا طائفيها». فنجد أنه في الوقت الذي أضفى فيه مسحة من القداسة على منزل الحبيبة باستعارة كلمة «كعبة» لها، ثم خفض نسبيا من درجة قداسة كلمة «كعبة» في نظامنا اللغوي والقيمي باستخدامه هذا التقابل»[١٠٥]. كما يقول عما كان يمكن اكتشافه في تراثنا الشعري لو درست الاستعارة فيه من منظور نصي: «وإذا كانت البلاغة العربية قد أولت عناية خاصة للاستعارة وأقسامها من تصريحية ومكنية، وأصلية وتبعية، طبقا لأساسها النحوي والدلالي معا، فإن ذلك قد جرى على أساس منطقي يلتمس في الأدب مجرد شاهد على ما تقضي إليه القسمة العقلية. ولم يخطر لدى أحد من البلاغيين القدماء أن يتناول نصا شعريا كاملا، ويستخرج منه أنواع الاستعارة، ويقيس معدلات تكرار كل نوع، وعلاقاته باتجاه الشاعر وعصره وثقافته، حتى ينتهي إلى ملاحظات علمية حقيقية عن درجة شيوع هذه الأنواع. أو يختبر «ميكانيزمها» الوظيفي في الدلالة الشعرية، لأن ذلك ببساطة لم يكن واردا في التفكير العلمي لتلك العصور. ولو فعل للاحظ مثلا أن الاستعارة المكنية تظفر بنصيب الأسد لدى مجموعة الشعراء المحدثين في العصر العباسي، ابتداء من مسلم وأبي تمام

لدورها البارز في عمليات التشخيص والتجسيد، وهنا يأتي دور الدراسة البلاغية الحديثة، التي تعتمد على الخطاب وتنطلق من النص، وترصد الظواهر وشيوعها، وتطورها لدى الاتجاهات والعصور المختلفة»[106].

ويقول الدكتور صلاح فضل عن دراسة «التورية والطباق» وغيرهما من منظور نصي: «وينبغي عند دراستها رصد آليتها الدلالية، ونظام التداعيات التي تخضع لها، وقياس درجة اتساعها في النص والرقعة التي تشغلها فيه، وذلك للتمييز بين «الأشكال الموضعية» التي تتعلق بالتعبير المفرد، والأشكال «عبر النصية» التي تسري في مساحة كبيرة من النص، وربما تشغله بأكمله، مما يرتبط بالأبنية الصغرى والكبرى للنصوص. فهناك فرق هائل بين استخدام رمز جزئي في سياق تعبيري محدد، واستخدام رمز ماثل وراء نسق كامل من العلاقات الممتدة على طول النص الأدبي، وعندئذ يتأكد لدينا ما ذكرناه من قبل من أن المنطلق العلمي للتحليل البلاغي الحديث يختلف جوهريا عن البلاغة القديمة في رصدها للأشكال المختلفة كجزئيات متشذرة لا علاقة بينها ولا تفاعل فيها، بحيث تبدأ البلاغة الجديدة من النص لتقوم بتحليله ورصد مكوناته، ورسم درجات كثافته، وأنماط توظيفه لمختلف الأشكال الفعلية»[107].

وتولي الدراسة اهتماما كبيرا بفان ديك، حيث تشرح ما قدمه من مفاهيم وعمليات ومبادئ وأبنية نصية كلها كانت أساسا ومعالم لعلم النص، وذلك مثل: البنية العليا، البنية الكبرى، عمليات تحديد البنية الكبرى، أسس الترابط، مبدأ تداخل الاختصاصات وغير ذلك[108]. (وقد جرى عرض معظمها في الجزء الأول من هذا البحث). وتطرح الدراسة سؤالا جوهريا حول سبب مجيء «واو العطف» بين «بلاغة الخطاب» و«علم النص» في عنوان الدراسة، فما سبب هذا الجمع؟ تجيب الدراسة عن ذلك بقولها: «إن المتتبع لنمو الاتجاهات البلاغية الجديدة وتخلّقها في العقود الأخيرة، يلاحظ تزايد الاعتراف بعدم كفاية مشروعاتها التخطيطية واتجاهاتها الشكلية حتى الآن، مما يجعلها تمضي في تكوين مشروع البلاغة النصية الذي يصب بدوره في مجال التوحيد بينها وبين علم النص»[109]. وهي إجابة صحيحة، وإن كنت أتحفظ على ما جاء في الجزء الأخير منها، إذ قد يُفهم منه أن مضي هذه الاتجاهات نحو مشروع البلاغة النصية يأتي في مسار منفصل عن «علم النص»، وأن هذا المشروع حين يتحقق تتوحد هذه البلاغة مع علم النص. وأتصور العلاقة بين «بلاغة الخطاب» و«علم النص» على أن الأولى ذابت في «علم النص» الذي استوعب إنجازاتها، وتجاوز سلبياتها (خاصة سكونية البنيوية وانغلاقها)، ومن هذا الاستيعاب والتجاوز ينشأ فرع من فروع «علم النص»، وهو «بلاغة النص» أو «البلاغة النصية».

وبعد، فإن هذه التجليات الثلاثة أكدت لنا أهمية «علم النص» وما يفتحه أمامنا من آفاق بحثية تحدث نقلة نوعية، كما أنها مهدت - تمهيدا كبيرا - الطريق أمامنا لكي نفيد من «علم النص» في درسنا النقدي، فكيف نحقق هذه الإفادة؟ هذا السؤال هو موضوع أو بالأحرى مشروع آمل أن أسهم فيه في قابل الأبحاث إن شاء الله.

هوامش البحث

1 دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٦٤.
2 المرجع السابق نفسه، ص ٦٦ - ٦٧.
3 انظر فان ديك: علم النص، ص ١٧ - ٣٤.
4 المرجع السابق نفسه، ص ١٨٢ - ١٨٣.
وقد عاد كثير من الباحثين الغربيين المعاصرين إلى «خطابة» أرسطو، لاهتمامها بالوظيفة الإقناعية. ومن هؤلاء بيرلمان في دراسته للحجاج Argumentation بوصفه خطابا يستهدف الاستمالة والإقناع. وقد حدد هدف دراسته في «تحليل تقنيات الخطاب في التأثير على العقول من أجل استمالتها»، وأطلق على هذه الدراسة الخطابة الجديدة The New Rhetoric) انظر: Perelman: The new rhetoric, pp .137, 140, 141
5 فان ديك: علم النص، ص ١٨٦.
6 في كتابه: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ص ٤٨.
7 انظر أرسطو: الخطابة، ص ٢٢٩.
8 فان ديك: علم النص، ص ٢٣.
9 المرجع السابق نفسه، ص ٢٣.
10 المرجع السابق نفسه، ص ١٨٧.
11 المرجع السابق نفسه، ص ١٨٨.
12 المرجع السابق نفسه، ص ١٩٢.
13 المرجع السابق نفسه، ص ١٩٣ - ١٩٤.
14 المرجع السابق نفسه، ص ١٩١.
15 المرجع السابق نفسه، ص ١١.
16 المرجع السابق نفسه، ص ١٩١.
17 De Beaugrande Dressler: Introduction to Text Linguistics. p 3.
18 فان ديك: علم النص، ص ٢٢.
19 Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English
20 الدكتور سعيد بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص ١٠٦.
21 المرجع السابق نفسه، ص ١٠٦ - ١٠٧.
22 المرجع السابق نفسه، ص ١٠٧.
23 الدكتور سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري، ص ١٥٤ - ١٥٦، وهي ترجمة شارحة لما جاء عند: De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics. P 3.
24 انظر: Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English. p 2: 3. p274: 286.
De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, pp 48, 49, 56: 57, 60, 66, 71.
دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٣٠١: ٣٠٢، ص ٣٤٠: ٣٥٢.
فان ديك: النص والسياق، ص ٨٤: ١٠٢.
25 De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p 79: 80.

26 Ibid: p 49.

27 Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English. p 284.

28 دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٢٠١.

29 Van Dijk: some Aspects of Text Grammars, p 210: 223.

30 انظر De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p26.

31 Ibid: p 51: 52

32 دي بوجراند. النص والخطاب والإجراء، ص ١٨٢.

33 براون ويول: تحليل الخطاب، ص ٢٣٣.

34 في كتابه: النص والسياق، ص ٧٤.

35 براون ويول: تحليل الخطاب، ص ٢٣٢.

36 دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣.

37 De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p 4.

38 انظر: Nida: semantic relations between nuclear structures. 217: 224. Ibid: p 4: 5
فان ديك: النص والسياق، ص ١٤٣ - ١٥٦. ودي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ١٠٣. Kirston and Jamas: The Linguistics Encyclopedia (Text linguistics).

39 انظر فان ديك: النص والسياق، ص ١٤٣.

40 دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٣٤٧.

41 انظر: المصدر السابق نفسه، ص ١١٦، براون ويول: تحليل الخطاب، ص ٢٦٧ - ٢٧٠.
De Beaugrande and Dressler: Introduction To Text Linguistics, p 6.

42 براون ويول: تحليل الخطاب، ص ٢٧٣.

43 فولفجانج وديتر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص ٩٢ - ٩٣.

44 دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٢٠٤.

45 براون ويول: تحليل الخطاب، ص ٢٨٣.

46 حول هذه المفاهيم انظر المصدر السابق نفسه، ص ٢٨٥ - ٣١١. دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٣٥٢ - ٣٥٥. فان ديك، علم النص، ص ٢٦٤ - ٢٧٠.

47 فان ديك: علم النص، ص ٢٨٢.

48 المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٣.

49 المرجع السابق نفسه، ص ٧٤.

50 المرجع السابق نفسه، ص ٧٦.

51 المرجع السابق نفسه، ص ٣٢٢.

52 المرجع السابق نفسه، ص ٨١.

53 المرجع السابق نفسه، ص ٨١ - ٨٥.

54 المرجع السابق نفسه، ص ٨٢.

55 المرجع السابق نفسه، ص ٨٣.

56 المرجع السابق نفسه، ص ٩٤.

57 المرجع السابق نفسه، ص ٨٨.
58 دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٢٥٧.
59 المرجع السابق نفسه، ص ٢٤٩.
60 المرجع السابق نفسه، ص ١٠٥.
61 المرجع السابق نفسه، ص ٢٥٨ - ٢٥٩.
62 المرجع السابق نفسه، ص ٢٥٦ - ٢٥٧.
63 المرجع السابق نفسه، ص ٢٥٩ - ٢٦٠.
64 المرجع السابق نفسه، ص ٤١٦.
65 فان ديك: علم النص، ص ٢١٣.
66 المرجع السابق نفسه، ص ٢١٣ - ٢٤٤.
67 المرجع السابق نفسه، ص ٢٥٠. فولفجانج وديتر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص ١٧٨ - ١٧٩.
68 الدكتور محمد خطابي: لسانيات النص، ص ٥.
69 المرجع السابق نفسه، ص ٦.
70 المرجع السابق نفسه، ص ٦ - ٧.
71 المرجع السابق نفسه، ص ٤٧.
72 المرجع السابق نفسه، ص ٨٩.
73 المرجع السابق نفسه، ص ٣٩.
74 المرجع السابق نفسه، ص ٤٠.
75 المرجع السابق نفسه، ص ٤٦.
76 المرجع السابق نفسه، ص ٨٩ - ٩٠.
77 المرجع السابق نفسه، ص ٢٨.
78 المرجع السابق نفسه، ص ٩٥.
79 المرجع السابق نفسه، ص ٩٦.
80 دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص ٧١.
81 انظر الدكتور محمد خطابي: لسانيات النص، ص ١٣٠ - ١٣٢.
82 المرجع السابق نفسه، ص ١٤١ - ١٤٩.
83 المرجع السابق نفسه، ص ١٤٩.
84 المرجع السابق نفسه، ص ١٥٠ - ١٦١. وانظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٨٧ - ٣٠٢.
85 الدكتور محمد خطابي: لسانيات النص، ص ٢٠٥.
86 المرجع السابق نفسه، ص ٢١١.
87 المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٥ - ٢٨٦.
88 الدكتور سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري، ١٥٥- ١٥٦.
89 المرجع السابق نفسه، ص ١٥٦. كما رأى الدكتور سعد (ص ١٥٦ - ١٥٧) أن هذا الضرب من الالتفات يعكس ظاهرة تعدد صوت الشاعر داخل القصيدة.
90 المرجع السابق نفسه، ص ١٥٧.

91 المرجع السابق نفسه، ص ١٥٧.

92 المرجع السابق نفسه، ص ١٥٧، ١٥٨، ورصدت الدراسة - كذلك - تكرار اللفظ والمعنى مختلف (الجناس)، والتكرار الجزئي Partial recurrence وشبه التكرار (تكرار قائم على الإيهام)، وهو أقرب شيء إلى ما سماه السكاكي الجناس المحرف بأنواعه المختلفة. ولم تتقيد الدراسة في هذا الرصد بما تقيدت به البلاغة العربية من مجيء طرفي التكرار في بيت واحد، بل توسعت لترصد طرفي تكرار متباعدين (طرفا في بيت والآخر في بيت آخر). وبهذا يكتسب التكرار بعدا في تأسيس نصية النص.

93 المرجع السابق نفسه، ص ١٥٧ - ١٥٨.

94 المرجع السابق نفسه، ص ١٦١.

95 المرجع السابق نفسه، ص ١٦٤.

96 المرجع السابق نفسه، ص ١٦٤.

97 الدكتور صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٧.

98 المرجع السابق نفسه، ص ١٩.

99 المرجع السابق نفسه، ص ١٨ - ٧٠.

100 المرجع السابق نفسه، ص ١٠٩ - ١٢٦.

101 المرجع السابق نفسه، ص ١١١ - ١١٢.

102 المرجع السابق نفسه، ص ١٢٢ - ١٤٩، ص ١٧٨ - ١٩٦.

103 المرجع السابق نفسه، ص ٢١٠ - ٢١٩.

104 المرجع السابق نفسه، ص ٢١١.

105 المرجع السابق نفسه، ص ٢١٦.

106 المرجع السابق نفسه، ص ٢١٧ - ٢١٨.

107 المرجع السابق نفسه، ص ٢١٩.

108 المرجع السابق نفسه، ص ٢٢٠ - ٢٢٤، ص ٢٤٥ - ٢٦٢.

109 المرجع السابق نفسه، ص ٢٥٠.

المصادر والمراجع

أولا - العربية:

- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب، ط ٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١م.
- د. سعد مصلوح: الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط ٣، عالم الكتب، ١٩٩٢م.
- نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، المجلد العاشر، العددان الأول والثاني، يوليو - أغسطس ١٩٩١م.
- د. سعيد بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ط ١، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٣م.
- د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد ١٦٤، الكويت ١٩٩٢م.
- د. محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط ١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

ثانيا المترجمة:

- ارسطو: الخطابة، الترجمة العربية القديمة، تحقيق وتعليق الدكتور عبدالرحمن بدوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٥٩م.
- براون ويول: تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق الدكتور محمد لطفي الزليطني، الدكتور منير التريكي، جامعة الملك سعود، ١٩٩٧م.
- دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ترجمة الدكتور تمام حسان، ط ١، عالم الكتب، ١٩٩٨م.
- رولان بارت: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، ١٩٩٤م.
- فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق الدكتور سعيد بحيري، ط ١، دار القاهرة للكتاب، ٢٠٠١م.
- النص والسياق: استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبدالقادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، بيروت، ٢٠٠٠م.
- فولفجانج ديتر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة الدكتور فالح بن شبيب، جامعة الملك سعود، ١٩٩٣م.

ثالثا - الإنجليزية:

De beaugrande and Dressler: Introduction to text Linguistics, Longman, London and Newyork 1981.

Halliday and Ruqaiya Hasan: Cohesion in English, Longman, London 1979.

Kirsten and Jamas: The linguistics Encyclopedia, Routledge, London and Newyork 1991.

Nida: Semantic relations between nuclear structures.

ضمن كتاب:

Mohammad Aligazayery: Linguistics and literary studies, Mouton publishers, the Hague, Paris, Newyork.

Perelman: The New Rhetoric.

ضمن كتابه:

The Idea of Justice and the problem of Argument, Translated from the French by John petrie, Newyork, The Humanities press 1963.

Van Dijk: Some Aspects of text Grammars, Mouton, The Huge, Paris1972.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي

د. توفيق قريرة(*)

تمهيد

لم تطفئ اللسانيات linguistics بعد شمعة قرنها الأول، منذ ظهر سنة ١٩١٦ أول مصنف في هذا الفن، وهو دروس في اللسانيات العامة للسويسري «فردينان دي سوسير» الذي يعد مصنفه هذا أهم فتوح علم دراسة اللسان البشري.

وعلى رغم هذا العمر القصير - مقارنة إلى الأعمار المتطاولة لبقية العلوم - فإنه قد اثمر من المذاهب والأعلام، وأنشأ من المتصورات ما يصعب على باحث مفرد الإحاطة به، ناهيك عن مواكبة ما يوضع دوريا في هذا الفن من بحوث نظرية وتطبيقية من مشارق الأرض ومغاربها.

ولقد استطاعت اللسانيات أن تدخل - من باب دقة المنهج، أو من باب اتساع موضوعها - إلى علوم وفنون أخرى، بين مبارك لهذا الدخول؛ إذ يراه فتحا، ومعارض له؛ إذ يراه تطفلا.

ونستطيع اليوم أن نجد أثرا ظاهرا لبصمات اللسانيات في الدراسات الاجتماعية والتاريخية والنفسية والأنثروبولوجية، وفي الدراسات الأدبية والنقدية. وإلى هذه الدراسات ينصرف اهتمامنا في هذا المبحث، لا لعرض التيارات النقدية المتأثرة بمناهج اللسانيات

(*) باحث من تونس.

وأفكارها في دراسة أجناس الأدب وأنواعه، ولا إلى الإشارة إلى المتصورات النقدية التي قد تكون سليلة فن اللسانيات، وإنما نتوقف في هذا المبحث عند تمييز اللسانيين المعاصرين في بحوث لهم قريبة عهد بين بنية الخطاب وبنية النص، هدفنا النظر في التعامل بين البنيتين، وما ينجم عنه من آثار تخص النص الأدبي من جهات إبداعية وتصنيفية.

١ - مفهوم البنية في بعض الدراسات اللسانية المعاصرة

إزاء تعدد المذاهب اللسانية ومباحثها فإنه من الصعب أن نجد مفهوما موحدا لمتصور البنية Struvture، وإن نحن حاولنا أن نستشف من جميع حدود المصطلح ما به نكون سمات مفهومية جامعة، أهملنا سمات هي مفاتيح بها نفهم الخلافي بين الحدود [١]. لذلك فإنه لا مناص من أن نعرض عن ذلك، ونستعرض أشهر المذاهب التي عرفت المصطلح واستخدامته إجرائيا أو نظريا قبل أن نصل إلى ما يهمنا من هذا المفهوم من هذا المبحث.

لم يذكر سوسير في «دروسه» عبارة Structure ولكنه ذكر عبارة Forme، حيث قال إن اللغة «شكل وليست بمادة» (دروس ١٨٥)، قاصدا إدارة الدراسة حول الهياكل التي تتشكل وفقها الوحدات اللغوية، وصارفا الاهتمام عن المادة التي تصاغ منها كل الوحدات، بحكم أنها ليست هي التي تصنع هوية اللسان، بل ما يصنعه هو الشكل بدءا بالتمثيلات الصيغية المجردة، وصولا إلى نظام العلاقات التي تتخفى وراءها حقيقة اللغة.

والحق أن سوسير كان يقصد شبكة العلاقات بين العناصر اللغوية قبل أن يقصد الأشكال المفردة، المجردة للعناصر نفسها.

إن ارتباط مفهوم الشكل بمفهوم النظام هو ما يصل بين هذا المفهوم ومفهوم البنية: فاللغة في رأي صاحب «الدروس» نظام من العلاقات وليست ركاما من العناصر اللغوية، فهوية أي عنصر من هذه العناصر ترتبط بماله من علاقات (تقابلية بالخصوص) مع غيره من العناصر، وهو مايصطلح عليه سوسير بعبارة القيمة Valeur [٢].

فسوسير كان يعتمد مفهوم النظام (الذي يقتضي مفهوم القيمة) في تعريف اللغة [٣]، وفي لفت الانتباه إلى أن حقيقة الدراسة اللسانية ينبغي ألا تنظر إلى عناصر اللغة في انفراد بل في تعالق. وتعد هذه الفكرة البذرة التي أثمرت فيما بعد التوجه البنيوي لدى تلامذة سوسير ومناصريه من «البنيويين». ويرى اللساني الفرنسي إ. بنفيست Emile Benveniste أن أهم ما جاء في «الدروس» مما له صلة بمتصور بنية هو قول سوسير: «ينبغي .... أن ننطلق من الكل متضامنا لكي نحصل بواسطة التحليل على ما يتضمنه من عناصر» (دروس، ١٩٨٥: ١٧٤) فهذه الجملة تختزل توجه دراسة عناصر اللغة دراسة متضامة متعالقة لا مفردة معزولة. (Benveniste١٩٩٥:I-٩٢).

على أن هذا المتصور لم يصرح به إلا في أشغال حلقة براغ Prague [٤] وخصوصا في أعمال تروبتسكوي Troubetzkoy أحد أعضائها الثلاثة؛ إذ إنه قد رتب أحداث أصوات اللغة وفق مبدأ التقابلات، وانطلاقا من فكرة النظام أنشأ نظريته في الصوتمية (Phonologie – ٢٢٧: Troubetzkoy١٩٣٣) (٩٣-I: ١٩٩٥ in.Benvenitse ٤٦) وكان ذلك أهم تطبيق على ميدان لغوي يحتكم إلى مبدأ البنيوية ويصرح به، بل ويعتقد أنه مذهب في الدراسة يمكن أن يشمل مجالات علمية أخرى كالفيزياء والكيمياء وعلم النفس وعلوم الاقتصاد والبيولوجيا، وقد يعتبره مذهبا في النظر إلى الحياة يتجاوز كما يقول «تروبتسكوي» الرؤية «الذرية» Atomisme التي تسعى إلى تشقيق الكليات وتجزيئها (Troubetzkoy, 1993:242-46 in Benveniste opp.cit) إلى تجميعها ودراسة ما بينها من علاقات.

وفي حلقة لسانية أخرى في أوروبا، هي حلقة كوبنهاج Copenhague [٥] تكرس مبدأ النظر إلى اللسانيات من منظار بنيوي، فقال رأس هذه المدرسة ل.يلمسليف Louis Hjelmslve إن اتجاهه البنيوي في دراسة اللسان يرتكز على «فرضية» يكون من الشرعي عمليا وفقها «وصف اللغة على أنها وبالأساس وحدة مستقلة ذات ارتباطات داخلية، أو لنقل في عبارة واحدة: إنها بنية». (Acta Linguistica, IV, fa.3 1944 in Benveniste op cit).

وهكذا فإن البنية في الآداب اللسانية الأوروبية قد استقرت مفهوما يرتكز على فكرة تجميع عناصر اللغة وفق شبكة من العلاقات النسقية أو الجدولية هي التي تحدد هويتها وانطلاقا من تلك العلاقات يتأسس مفهوم النظام.

واللغة اعتمادا على ذلك جملة من البنى Structures ذات المستويات المختلفة، أدناها البنية الصوتية (أو الفونولوجية) وأقصاها البنى النحوية التركيبية، وأوسطها البنى الصيغية أو بنى الكلمة، وهذه البنى تتعامل فيما بينها تعاملا نظاميا كي تصبح اللغة جهازا عاملا.

وإذا كانت اللسانيات الأوروبية قد تحركت طيلة نصف قرن في إطار هذا التصور للبنية الذي ترجع أسسه الأولى إلى سوسير وتطبيقاته، إلى كل من تبنى وجهة نظره في الدراسة اللغوية فإن اللسانيات الأمريكية قد سارت في اتجاه بنيوي تجريبي بحكم تعاملها مع واقع لغوي يتميز بتعدد الألسن المنطوقة أساسا، ولم يكن تأثير سوسير هو العامل المركزي في تواصل هذا الاتجاه، على رغم وجود أعلام لسانيين أوروبيين بأمريكا متشبعين برأيه أو منتصرين لمذهبه من أمثال مارتناي Martinet وياكبسون Jakobson وغيرهما.

على أن التوجه البنيوي لم يكن ليروق لأهم مدرسة لسانية أمريكية ظهرت أعمالها منذ أواخر خمسينيات القرن الماضي: المدرسة التحويلية التوليدية ورائدها ن.شومسكي N. Chomsky. [٦]

اعتبر شومسكي أن تصوره للعمل اللساني يختلف عن تصور البنيويين، فهم وإن ظلوا أسرى فكرة «المدونة» Corpus، فإن غرض نظريته أن تبرز ما للمتكلم من قدرة على توليد إمكانات لا نهاية لها من الجمل الصحيحة وعلى تأويلها وإقامة علاقات بينها. واستعمل شومسكي مصطلح بنية في أكثر من ركن من أركان نظريته، ولعل أهمها تمييزه بين بنية سطحية (S.S) Surface structure وبنية عميقة Deep structure (D.S): البنية الأولى هي البنية التي تظهر عليها الجمل المنجزة في الكلام، وهي لمن رام استقراء حقائق الكلام انطلاقا من جمله، ليست هي البنى الفعلية التي ينبغي أن تعتمد في التأويل والتحويل وإقامة العلاقات. فالبنى هي الثانية المسماة بالعميقة، وليست البنى السطحية إلا استمدادا منها بواسطة التحويل. وهذه البنى العميقة إن هي إلا من رواسب الملكة اللغوية الفطرية التي تكون للصبي، أي أن وراءها بنى ذهنية نابعة من الملكة اللسانية.

وعلى الرغم من أن مفهوم البنية عند سوسير والبنيويين ومفهومها عند شومسكي مختلف: فمستوى الطرح ليس نفسه (إذ طرحهم طرح لساني وطرحه نحوي تركيبي) ومستوى التوظيف ليس هو هو (البنيويون يصفون نظام عمل اللسان وشومسكي يهدف إلى بعد تأويلي تفسيري ذي أسس تحويلية توليدية)، على الرغم من ذلك فإن ما يهمنا من الطرحين في هذا المبحث أن نحتفظ من المفهوم الأول بفكرة العلاقات المحددة لهوية كل عنصر من عنصار البنية، وأن نحتفظ من المفهوم الثاني بازدواج المستوى التجريدي للبنى.

٢ - بنية النص وبنية الخطاب

على الرغم من كثرة تداول مفهوم البنية وقدمه - على ما بيناه سابقا - فلم يصبه البلى، بل ظل يتجدد بتجدد الأطاريح كما في نظرية اللسانيات النصية Linguistique Textuelle [٧]. وهو ضرب من الدراسات اللسانية التي تهتم بمستوى ما فوق الجملة، حتى أن بعضهم يطلق عليه تسمية «التركيبة الكبرى - .(Berrenonner A. Reichler-Be Guelin. M 1989: in Adam, 1999: 35) Macro Syntaxe والنص، وحدة الدراسة في هذا المبحث، ينظر إليه على أنه أعظم وحدة مركبة من وحدات الكلام البشري. وهدف لسانيات النص استخراج المبادئ المتحكمة فيما يحدث من تفريعات للجمل داخل هذه الوحدة النصية (Adam, 1999:38).

ويضع اللسانيون المختصون في هذا الميدان دراساتهم بعيدا عن الرؤى التقليدية لدراسة النص؛ اعتمادا على وحداته الكبرى التي هي الجمل، فليست دراسة النص دراسة لنحو الجملة، ولا بحثا في العناصر النحوية والدلالية التي تصنع تناسقه. ذلك أن التصور القديم لدراسة النص انطلاقا من جمله، هو تصور مداره البحث عن صحة الملفوظات من الجهة النحوية (Bernard. C 1992:114). وفي رأي المعاصرين فإن النظر إلى

النص لايقتصر على الجوانب النحوية أو الدلالية التي تصنع تناسقه وانسجامه، بل يتعداها إلى تحديد نحو عام لحركات النص ينظر إلى تقدم المعلومة أو إعادتها، وقد يكون الاهتمام متجها في اللسانيات نفسها إلى تعريف وحدات النص وأصناف الروابط فيه، أو إلى الربط بين كل «جنس» وما يقتضيه من بنى نحوية وتركيبية وغيرها من الموضوعات التي ليس هناك تحديد واضح في شأنها.

على أن ما يهمنا من هذا الضرب من اللسانيات هو تقسيم البنى فيه إلى ضربين كبيرين: أحدهما بنية للخطاب (Discours) كبرى، والثاني بنية للنص (Texte) صغرى. وقبل أن نفصل هذا التصنيف يستحسن التطرق إلى ما بين النص والخطاب من فروق.

تذهب بعض الدرسات اللسانية الحديثة إلى اعتبار «لسانيات النص قسما من حقل شاسع هو حقل تحليل تحققات الخطاب» (Adam 1999: 35) وهذا التضمن يقتضي أن يدرج النص ضمن «الخطاب». ولذلك يرى ج.م. أدام J.M. ADAM أن الفرق بين هذه الضربين من الكلام يتمثل في أن الخطاب كلام ينجز في ظرفية ما من ظروف التواصل، وهي ظرفية تعامل اجتماعية خطابية (Adam 1999: 26) بينما النص هو كلام من غيرما تركيز على هذه الوضعية التواصلية.

وبناء على هذه النظرة عرّف مانقنون Mainguenau الخطاب بقوله: «ينبغي ونحن نتحدث عن خطاب Discours أن نقطع الكلام في سياق تلفظ مفرد، لكن ينبغي حين نتحدث عن نص أن نؤكد على ما يصنع وحدته. فالنص في الحقيقة كل وليس مجرد متتالية من الجمل» (Mainaguenau 1996 in Adam 1999:40).

إن الخطاب يراد له في هذا الطرح أن يكون نصا مفتوحا من جهة على وضعيات التواصل أو على سياقات التعامل بالقول، ومن جهة أخرى أن يجعل النص مندرجا في نسق أكبر منه وهو الجنس، خصوصا إذا تعلق الأمر بالنص الأدبي (Adam 1999: 4).

فالنص الأدبي يرتبط بالخطاب ارتباط النوع الأدبي بجنسه، والجنس ينبغي أن ينظر إليه ههنا على أنه «حقل ثقافي» Champ culturel (Adam 40). ومفهوم الحقل الثقافي هو في الحقيقة تخصيص في هذا السياق لعبارة ظروف الإنتاج التي تميز الخطاب عن النص؛ على أنها تجعل هذه الظروف غير متعلقة فقط بإنتاج النص، بل وكذلك بتلقيه، فكل خطاب هو من هذه الجهة الإدراكية موضوع في سياق خطابي عام، وهو بالنسبة إلى الآداب ما يصطلح عليه الجنس الأدبي.

على أن الجنس الأدبي ليس إلا نوعا من الأجناس التي يتكون منها الخطاب، فمن هذه الأجناس - التي لا تكون بالضرورة أدبية ولكنها تفرز أنواعا من النصوص - ضروب مما يعرف اليوم مثلا في الصحافة بـ «الافتتاحية» Editorial، أو «الريبورتاج» Reportage، أو ما يعرف في

نظم الإدارة بـ «محضر الجلسات» Procés-Verbal و«الرسائل» و«المنشورات»، و«التقارير» وغيرها. (ج. كلود بيكو Jean Claude Beacco 1991:23).

وهكذا فإن الخطاب يمكن اعتباره جنس أجناس يحوي بدوره أجناسا فرعية، منها الأدبي ومنها الصحافي والقانوني والإداري، وهذه الأجناس الفرعية تتشكل في صورة نصوص، كل نص منها ينضوي في الجنس الأدبي قبل أن يندرج في الجنس الأرقى.

وكل جنس فرعي من الأجناس الخطابية المذكورة له بنيته الخطابية الخاصة كما يرى (هليداي، حسن Hallidy, Hasn 1976:524)[8]، وذلك يعني أن لكل نص بنيتين: بنية ذاتية هي التي فيه، وبنية يشترك فيها مع غيره هي بنية الخطاب.

البنية النصية يعدها لسانيو النص بنية لسانية صغرى Micro-linguistique. والبنية الخطابية بنية لسانية كبرى Macro-linguistique. البنية الصغرى تحدث عند نظم العناصر اللغوية والنحوية نظما يصطلح عليه بالنسيج Texture. والبنية الكبرى هي بالأساس بنية دلالية؛ ولذلك قد يصطلح عليها بـ «البنى الكبرى الدلالية» Macro - structure Sémantique، وهذه البنى قد يرتبط بها النص بالجنس، أي أنها تربط جمل النص بجمل كبرى مجردة جوهرية، كما يقول بعض المعاصرين (Teun A-van Dijk 1985: 116).

إن ما نحتفظ به من جملة هذه الآراء، التي هي ولا شك تعبر عن وجهة نظر قابلة للنقاش[9]، أن البنى طبقات يمكن إخضاعها إلى الثنائية اللسانية المعروفة: الجدولي (Paradigmatique)، والنسقي (Syntagmatique) لكن في بعدها التجريدي. فالمستوى التجريدي النسقي للبنية يظهر في البنية النصية الحاضرة بالفعل في النص في مكوناته اللغوية (النحوية الصرفية الإعرابية) وفي عناصره الرابطية وغيرها من العناصر التي يمكن أن تكوّن البنى النصية. أما المستوى التجريدي الجدولي فهو غير حاضر بالفعل في النص، وإنما حضوره ذهني، ولنقل هو حاضر عبر «الصدى» النمطي. وإذا ما استحضرنا مفهوم الضغط (Pression) كما في نظرية اللساني الفرنسي مارتناي A. Marti-net (Martinet 1973: 196 -98) قلنا إن النص واقع تحت بنيتين ضغطيتين: ضغط بنية نسقية حضورية، وضغط بنية ذهنية مرجعية نمطية هي بنية نمط الخطاب.

وما دام الأمر على ما قررنا فإن ما يعنينا في هذه المسألة هو دراسة التعامل بين ضربي البنى: النصية والخطابية: الحضورية النسقية والغيابية الجدولية - في تشكيل هوية النص الأدبي من ناحية، وفي وصله إلى جنسه من ناحية أخرى، وفي إحداث ظواهر أخرى تدرسها نظرية الأدب عادة مفصولة عن هذا الضرب من التعامل بين البنيتين.

فالهدف من دراستنا للنص الأدبي، في ضوء ما نصطلح عليه هنا بين البنيتين، أن نبين كيف أن مفهوم البنية لا يقتصر فيه على درس نظام العلاقات بين العلامات المنجزة كما

تحدد أول مرة مع سوسير، ولا هو محصور في ضبط القواعد المسيرة للعلاقات أو التحويلات بين وحدة جملية أو فوق جملية من الكلام؛ بل إن مفهومها قد يتعدى رصد العلاقات التركيبية المنجزة وحصر قواعدها إلى دراستها من جهتين: تراكمية، فالبنى كما رأينا طبقات، وتجاورية؛ لا بمفهوم التراكب التجاوري الذي يحدث بين عناصر التركيب، وإنما التجاور أن تلتقي بنيتان نصيتان في إطار جنس من البنى الكبرى، ويكون الالتقاء جدوليا له صدى في النسق، أو تلتقي بنيتان نصيتان في الإطار الإنجازي نفسه، على سبيل تجسد الأجناس المتعددة في إطار نصي واحد.

٣ - مظاهر التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص

كثيرة هي الظواهر الأدبية التي كانت وما تزال الموضوع في النظريات الأدبية والنقدية، وهي ذات صلة بما نسميه هنا بالتعامل بين بنيتي الخطاب والنص.

ونحن نقصد بالتعامل ضربا من وقوع إحدى البنيتين تحت تأثير الثانية، وهو تأثير يحدث بالتوجيه أو بالتجاور أو بالتجاوز. يكون التأثر والتأثير عموديا (بنية خطاب - بنية نص)، وقد يكون أفقيا (بنية نص - بنية نص)، ونعرض فيما سيلحق مظاهر من هذا التعامل، ليس الجديد فيها استخراج تلك المظاهر أو اكتشافها، وإنما إعادة النظر إليها من زاوية نظر أخرى.

٣ - ١ - إسقاط بنية الخطاب على بنية النص

نعني بالإسقاط Projection ضربا من التمثيل المنجز لبنية ذهنية أو مجردة، تكون متحكمة باعتبارها هيكلا مجردا في تشكيل إنجاز لغوي ما وثاوية فيه بالقوة؛ فمبدأ الإسقاط عندنا يتطلب العناصر التالية:

- وجود بنية عامة ومجردة هي في سياق الحال بنية الخطاب، ولها من القيمة المعيارية ما يجعلها تكون رقيبا على الإنجاز.
- وجود بنية منجزة، هي في أصلها تمثيل أو تشكل Configuration لمظهر ما من مظاهر البنية المجردة.
- وجود علاقة بين البنيتين: علاقة تبعية، ولنقل تبسيطا للعبارة إفراغ محتوى دلالي في الهيكل المجرد أو في بعض عناصره طلبا للمطابقة أو للإنجاز على مثيل ما.

يبرز إسقاط بنية الخطاب على بنية النص في كثير من مواضع النص الأدبي: أهمها التزام النص بقواعد الجنس الأدبي، فللنص الشعري بنيته الخطابية المجردة، وللنص السردي بمختلف أنواعه سمات عامة يمكن عدها بنية خطابية مجردة، وكذلك الرسالة والمقامة وغيرهما من الأنواع الأدبية المختلفة. وبهذا المقتضى من النظر توجد «عائلات» من النصوص متنوعة في كل عائلة خصائص ثابتة تكوّن في مجموعها سمات «الجنس الأدبي» (Adam 1999:84).

وينبغي أن تكون الخصائص العامة التي تكون سمات الأجناس الأدبية قد التأمت من استقراء جملة النصوص ذات العائلة الواحدة، أو من استقراء ناقص شمل رؤوس تلك النصوص، ومن خلالها استخرجت تلك السمات العامة التي يطمح من خلالها إلى إلزام كل من يريد أن ينتمي نصه إلى تلك العائلة بأن يحمل جيناته. فهي شهادة على انتمائه إلى العائلة النصية الواحدة التي هي الجنس.

هذا الضرب من السلوك قد حدث في تاريخ الأدب قديما، حين أراد نقاده إلزام المبدعين من الشعراء باتباع بنية القصيدة الجاهلية، ووضعوا للقصيد سمات سموها «عمودا»، وعبارة «عمود» تقرب، عن غير قصد من دون شك، مما قصدناه بإسقاط بنية مجردة خطابية على بنية نصية منجزة. فكأنما العمود هو الرابط الوهمي الذي جرى في ضوئه إسقاط بنية نظرية مجردة على بنية منجزة، بنية خطابية كرستها السنة على إبداع فردي ينجزه الشاعر المفرد، وأهم سمات هذا العمود في القصيد القديم كان في المدحية، باعتبارها النص الرسمي النمطي، ومن سماتها أن تتألف من محاور دلالية إلى المتن المدحي، وهي كما أوردها ابن قتيبة: الطلل، التسيب، الرحلة فالغرض[10]. ولم تكن هذه البنية في أكثر عناصرها إلا بنية كرونولوجية من السهل ولأسباب كرونولوجية مغايرة الخروج عليها.

ونحن، وإن كنا سنرجئ البت في خروج البنية الصغرى عن أسر البنية الكبرى إلى العنصر اللاحق، فإننا نكتفي بالإشارة هنا إلى أن تشكل القصيدة القديمة على المثال النظري الذي وضعه النقاد، كان قد استمر في تاريخ الإبداع الشعري القديم حتى عند الشعراء الذين أعلنوا، كأبي نواس والمتنبي، تمردهم عليه. فالخضوع إلى النمط لم يكن إلا لمجاراة الذوق الذي تغلغل فيه نمط البنية الكبرى، التي هي ليست في الأصل إلا بنية صغرى صارت نمطا (بنية النص الجاهلي).

إن البنية الخطابية المجردة، واعتمادا على مثال العمود الشعري، ليست إلا رسوخا لنمط إنجازي قديم ساهم في تكريسه التراكم الثقافي بمفعول الزمان، وقد تساهم فيه عناصر نفسية أخرى (كالحنين إلى القدم مثلا)، وبعد أن يرسخ هذا النمط يصير متحكما في غيره من الإبداع الذي سيلحقه. ونحن بهذا القول نقلل من قيمة ما ورد من آراء تجعل دور النقاد جوهريا في تكريس النمط القديم، فليس هؤلاء إلا عاملا من عوامل تكريس النمط، وأهم ما يكرسه من عناصر التواتر، فهو الذي يساهم في صنع ما يسمى بالذائقة الأدبية.

ليست البنية الخطابية المجردة كالبنية الجملية المجردة، تتحكم فعلا في الجملة المنجزة وتتسلط عليها، وهي موجودة في الذهن، ولا يقدم لها النحوي إلا صورة ما من الصور المقربة لها، ليس بين البنيتين هنا العلاقة نفسها التي للبنيتين هناك، فالبنية الجملية المجردة علاقتها بالبنية الجملية المنجزة علاقة توجيه لغوي Dirigisme، أو جبر لغوي Déterminisme، وليست كذلك

علاقة البنية الخطابية المجردة بالبنية النصية المنجزة، فتلك البنية، وإن كانت تسعى إلى خلق نمط علوي توجيهي، فليس له الجبرية نفسها التي للبنيتين السابقتين. وإذا كانت البنية الجمْلية المجردة والمخزنة في ذهن المستعمل بنية ثابتة إجمالا، فإن البنية النصية المجردة بنية متطورة ومحور فيها، هي بنية وراءها قدرة ما، قد لا تكون في قيمتها كخطاب، بل في عناصر أخرى محيطة بها، هي العناصر التي تصنع النموذج بما فيها الإطار البشري والزماني والمكاني وغيره.

ويمكن القول، وانطلاقا من بنية الخطاب الشعري واعتمادا على النص الشعري القديم، أن البنية، بما هي مكون دلالي مترابط، تحمل في ذاتها عناصر تكررها أو عناصر انحلالها وزوالها. فعناصر التكرر تدرك من خلال ما بين أجزاء البنية الدلالية من علاقات ارتباطية يقتضيها منطق النص وانسجامه الدلالي: فمبدأ الانسجام la cohérence ليس من مبادئ النص المنجز، بل هو من مبادئ الخطاب بما هو جنس أدبي ما. ولنقل إن مبدأ الانسجام ينقل من بنية إلى بنية عبر اعتماد بنية مثال كنمط خطابي مجرد.

لنعد إلى بنية القصيدة المدحية النموذجية وخصوصا المقدمات، فإن عناصر الوقفة الطللية والنسيب والرحلة لها منطق دلالي يربطها، ألح عليه النقاد، ولكن تبقى هذه البنية تصورا وحيدا من جملة تصورات ممكنة للمقدمات في القصيدة وغيرها. ولكن حظ هذه البنية في الإقناع يكون قليلا في قصائد أخرى ذات أغراض أخرى.

إن خضوع البنية الخطابية المجردة إلى ضرب من التسلسل المنطقي الذي يصنع ما سميناه بالتماسك Cohérence يكون له تأثير توجيهي أو قيادي للنص المنجز: بحكم أن قراءة هذا النص تتم في ضوء تلك البنية، فكأنها قراءة غير المعلوم في ضوء المعلوم، وهذا الشكل من القراءة يحدث ضربا من التماسك المصطنع في النص المنجز، وهو مصطنع لأنه ليس من خلق النص الأدبي ولا من تدبيره، بل هو مفروض عليه.

وما دمنا نتحدث عن التماسك باعتباره هنا أثر تنضيد بنية خطابية في بنية نصية، فإننا نرى أن الشاعر القديم كان إما مهتما بهذا الضرب من التماسك، الذي يستمد ترابطه ومنطقه من منطق البنية الخطابية المجردة قبل أن يستمدها من منطق البنية الخطابية المنجزة، وإما أنه كان مهتما بتماسك داخلي، أي اعتمادا على هيكلة خاصة للنص، وإما كان مهتما بتماسك أصغر هو تماسك البيت. ويمكن القول إن أضعف عناصر التماسك تلحظ في بنية النص المنجز العامة، لأن اهتمام الشاعر كان منصبا على بنية البيت الدلالية/الإيقاعية أكثر من انصبابه على بنية النص الصغرى أو بنية الخطاب الكبرى. فالوحدة البنيوية الصغرى للنص الشعري القديم كانت في البيت.

ومن جهة أخرى، فإلى جانب هذه البنية الخطابية التي قدمنا منها مثالا القصيدة المدحية القديمة، فإنا نجد في النص الشعري حضورا لضرب آخر من مقتضيات البنى الخطابية في البنية النصية: نعني البنية الإيقاعية.

نحن ممن يعتقد أن البنية الإيقاعية هي بنية مزدوجة؛ فهي ذات صلة بالبنى الخطابية الكبرى، إذا ما نظرنا إليها على أساس نمطي مقعد على الشاكلة التي تمثلها البحور الخليلية، كل بحر منها له شكل نمطي مجرد مثالي، يمكن أن ينجز بكمال وتمام أو بنقصان وتصرف، لكن كل قصيد قديم هو مستمد بنيته الإيقاعية من ذلك المثال. وليست تلك البنى الإيقاعية العليا إلا حاضرة بالقوة في ذهن كل من ينجز نصه الشعري على الهيكل العمودي، وهذه التمثيلات الصريحة (بحور الخليل) أو الحاضرة بالقوة في ذهن الشعراء قبل التنظير الخليلي، هي التي تمثل عناصر تندرج في البنى الخطابية الكبرى، فإذا ما خرجت من قوالبها وصارت شيئا محققا في النصوص الشعرية بالفعل، أصبحت بنى إيقاعية نصية تمثل للبنى الإيقاعية الخطابية، إن توقيع النص الشعري العمودي كان يحدث أهم مايحدث على خطا تلك البنى الإيقاعية العامة للأوزان الشعرية، رغم أن هنالك عناصر إيقاعية أخرى تتعايش مع عنصر الوزن لكنها لا تنافسه القيمة.

وهكذا فإن إسقاط نمط الخطاب على نوع النص يقتضي في الشعر أن يكون النص الشعري جامعا بين بنية دلالية كبرى: ما تقتضيه الأغراض من معان ومقدمات، وبين بنية إيقاعية نمطية، وكانت هذه البنية أشد صرامة من البنية الدلالية، صرامة ظهرت في محور الاهتمام حول وحدة البيت التي هي عروضية إيقاعية فدلالية، كما ظهرت في تعريف النص الشعري نفسه بأنه كلام موزون مقفى. فالبنية الإيقاعية مثلت في تاريخ الإبداع الشعري العربي القديم النواة الصلبة التي لم يتمكن من تجاوزها - إلا بعسر - نمط آخر من التعامل بين البنية الخطابية والبنية النصية نراه لاحقا.

٣ - ٢ : تعالي بنية النص على بنية الخطاب

بينا سابقا كيف أن بنية الخطاب ليست إلا تكريسا لبنية نموذجية نصية تصبح كالمتسلطة على بقية الإبداع وكالموجهة للبنى النصية، لكن التزام النصوص ببنى الأجناس المختلفة ليس التزاما كليا ولا زمانيا، وإنما يحدث أن تحاول النصوص الخروج عن أنساق الأجناس خروجا نصطلح عليه بتعالي بنية النص على بنية الخطاب. ونحن نعتبر هذا التعالي ضربا من ضروب التعامل بين البنيتين تحكمه المنافرة لا المواءمة. إن الطابع التوجيهي لا القسري لبنية الخطاب يجعل من الممكن الخروج جزئيا عن مقتضيات تلك البنية، خصوصا إذا ما كانت تحوي عناصر انمحائها، كما الحال في بنية الخطاب الشعري المتصلة بالمقدمات المدحية. فلقد بين كثير من الشعراء اللاحقين وببداهة أن الطلل، مثلا، صار موضوعا مجاوزا للتاريخ، وغير صالح للخيال معا، كما أن الرحلة ووصف مكابدة أهوالها صارت كذلك مما يشعر بالابتذال لا بالبطولة، وبفقدان هذين العنصرين، اللذين مثلا أحد ركني بنية المقدمة المدحية لقيمتها الواقعية

والجمالية، امكن للنص الشعري أن يتمرد على بنية الخطاب النموذجية القديمة. وأقوى مظاهر التمرد أن يحوي النص في مضامينه معاني ذلك الرفض كما فعل أبو نواس وأبو الطيب المتنبي مثلا. إلا أن أكثر مظاهر التمرد على البنية الخطابية كان ضمنيا، يلحظ في البنية نفسها، ولم يكن صريحا.

وإذا كان الخروج عن بنية الخطاب قد نظر إليه في الإبداع الشعري القديم، خصوصا، على أنه تمرد وعمل غير محمود؛ لأنه يسير عكس الذائقة والتقعيد، فإن هذا الخروج الذي كان تمردا صار في الإبداع الشعري المعاصر أصلا، حتى أنه ليصعب عن نمط خطابي بنيوي، بينه وبين النمط النصي البنيوي تسلط وتوجيه كالذي ذكرناه سابقا.

وكل النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة لا تقع تحت ضغط أي بنية معلومة خطابية، بل إنه لا اعتراف لها باي بنية خطابية. فالأصل أن يسير هذا النص الشعري من غير دليل، وقد يسمى ذلك «تجريبا»، وقد يحمل على الإبداعية «الحق» تلك التي تضع الشاعر إزاء كون وحيد هو كونه الشعري، وكل ما يثمره قوله هو الخلق «الحق» إذ صار الأصل أن يسير النص في أرض لا يعرفها المتلقي، بل قد لا يعرفها حتى الباث.

إنه من الصعب اليوم أن نستخرج من ركام الشعر الحديث أو المعاصر بنية ما، نقول إنها بنية خطابية تمثيلية، ومن الأصعب أن نلزمها الشعراء اللاحقين، إذ قد يتعذر الحديث اليوم عن تجربة نموذج أو نمط تنسب إليه بعض النصوص أو كلها. فهناك اليوم تشيع للشاعر أكثر مما يوجد للشعر، والتشيع للشاعر، وإن انفتح على محاكاة لتجربته، فلن يفضي إلا إلى تكرار المعاني أو الصور، أو حتى الأساليب التي إليها خلق المعاني وتوليد الصور. وأما الظفر ببنى خطابية مجردة فذلك يبدو عسيرا؛ لأنه لا يمكن أن نجد بهذا المعيار ما يوحد تجربة شاعر ما.

على أن عدم إخضاع بنية النص إلى بنية الخطاب له خلفيات داكنة، وإن كانت له واجهات براقة، نورها ادعاء الإبداع والتحرر؛ فمن هذه الخلفيات أن زال ما يحمي النص من تطفل المتطفلين، ولعل هذا يبرز جيدا في البنية الإيقاعية التي قلنا عنها سابقا إنها مثلت للشعر القديم نواته الصلبة، بحكم أنه لا يمكن للشاعر أن يكتسب هذه الصفة من دون أن يكون على علم بأوزان البحور وبكيفية سبك المعاني في قوالب. هذا الضرب من إسقاط بنية خطابية على بنية نصية قد تجاوزه الإبداع الشعري في العصر الحديث وفق مرحلتين: أولاهما بأن أقر حرية في توليف التفعيلات، وثانيتهما بأن ألغي أي نظام للتفعيلة فيما صار يعرف بقصائد النثر التي ترى أن شعريتها مؤسسة على صورها وعلى معانيها قبل كل شيء.

إن تنصل البنية النصية من أي خضوع للبنية الخطابية، وتهميش الأسس التي تقوم عليها تبعية النوع للجنس قد أدى إلى اتساع مفهوم الشعر ليشمل كثيرا من الأخلاط الكلامية، حتى أنه يصعب في أيامنا تحديد سمات عامة لما يسمى بالنص الشعري، ناهيك عن تحديد مفهوم صارم للشعري.

إن تهميش قيادة الخطاب للنص من ناحية، وصبغ المعنى بألوان جديدة نابعة من التصرف الاعتباطي في بنية الجملة، هو في رأينا أهم عناصر تسذيج القول الشعري الحديث. وتعالي النص على جنسه إن في المباني وإن في غيرها غالبا ما كان في القديم تعاليا واعيا، ليس فيه خروج تام عن مقتضيات الجنس الشعري، وإنما كان يحدث التجاوز داخل الأنساق العامة للجنس، وهذا مفيد؛ إذ يسمح هذا التجاوز بملاحظة ما بين بنية قديمة وجديدة من فروق يمكن تعيير إبداعية النص من خلالها. كما أن التجاوز كان واعيا بحكم أن الشاعر كان يعرف، اعتمادا على ثقافته الخطابية، السابق ويتجاوزه فلا يقطع معه ذاكرة وثقافة، وإنما يواصله ولكن بنهج مختلف. وهذا الشكل من التجاوز يسمح لأي كان بمتابعة حياة الأجناس ويدرس علل التجاوز والثبات إن في البنى أو في غيرها.

وأما مصارعة النص للجنس بغية القضاء عليه والتفرد بعرض الإبداع، فهذه ظاهرة حديثة تلحظ أكثر ما تلحظ في الشعر الحديث، وخصوصا على أعمدة الجرائد، وحتى في الأمسيات أو في بعض ما يصطلح عليه بالمجموعات الشعرية، مصطلح عوّض طوعا الديوان تعويضا يخفي ما بين المصطلحين من فروق لها صلة بما نحن فيه[11].

إن الفقر الاصطلاحي الذي يرتبط بتعيين بنى الخطاب الشعري وبنى النصوص باختلاف أجزائها لهو دليل، لا على غياب خطاب نقدي متماسك ومسترسل يقف وراء المنتوج الشعري الحديث وحسب، بل وكذلك على عدم قدرة إرجاع هذه البنى المتنوعة إلى أنواع كبرى. ولا ينبغي أن يفهم من كلامنا رغبتنا في التنميط بقدر ما ينبغي أن يفهم في سياق وضوح الرؤية الإبداعية وراء العملية الشعرية الحديثة. فليس من العيب ونحن نتحدث عن تنوع الإبداع وحرية الأديب ونزوعه إلى التجريب أن نجد لكل جنس سمات عامة كبرى تميزه عن غيره، فيما يتصل ببنى الخطاب وعلاقتها ببنية النص، وهذا ما يلحظ في أنواع أدبية أخرى كالمسرح والقص والرواية، ولكن كدنا لا نهتدي إلى ذلك في الشعر، ولسنا نتهم هنا بصيرتنا، ولا نخالف الشاعر الفرنسي Paul Valery في رأيه حين قال: ما ليس له شبيه فلا وجود له.

٣ - ٣ : تماثل بنى الخطاب وبنى النص : التناص Intertextulité

لم يخجل جزء مهم من أعمال بارت R. Barthes [12] ولا من أعمال جينات G. Genette خصوصا من دراسة ظاهرة التداخل بين النصوص، اصطلح عليها الأول باسم Intertext وسماها الثاني بتسميات مختلفة لكل تسمية متصورة، يدل على نوع معين من تجاوز النص وحدوده الذاتية والدخول في علاقة مع بقية النصوص (Adam 1999: 7) وقد اصطلح عليه بالتجاوز النصي Transtextualité، وفيه درس ظواهر متعددة كالتناص intertextualité والورنص métatexte والنص الجامع Architext والنص الموازي Paratext [13].

وتهدف الدراسات المتصلة بالتعالق بين النصوص إلى إبراز أن النص ليس يقتصر على صوت واحد، وإنما قد تتداخل فيه الأصوات الناجمة عن التقاء داخل الجنس (الخطاب) أو عن تعامل أفقي بين النصوص المنتمية إلى جنس واحد، وهذا ما عبر عنه بارت بتعميم لظاهرة التعامل هذه على كافة النصوص بما قد لا تطيقه إذ قال: «كل نص إنما هو تداخل بين النصوص Intertext: ففيه تحضر نصوص أخرى في مستويات متنوعة وتحت أشكال قابلة نسبيا لأن تتذكر: نصوص الثقافة السابقة ونصوص الثقافة المحيطة: فكل نص هو نسيج جديد من الشواهد المتطورة»[١٤].

إن التناص، ومثلما يظهر من كلام بارت، هو ظاهرة نابعة من تداخل المعاني وتشابه الأغراض، وربما الأساليب المعبرة عن تلك المعاني والأغراض، لكننا نراها قبل ذلك ظاهرة متصلة بتعامل بنى الخطاب وبنى النص تعاملا يعود إلى التماثل بين بنيتين نصيتين خلفهما بنية خطابية واحدة.

صحيح أن الشعور بظاهرة التناص يبدأ بالربط بين مقطعين أو أكثر، أحدهما حاضر والثاني غائب، وعادة ما تتم عملية الربط اعتمادا على الدلالة وعلى كيفية التعبير عنها، إلا أن وراء هذا الوعي بالسنة أو المماثلة الدلالية تسكن البنى المتقاربة كالتالي:

- فإذا كان التناص يفترض التقاء المعاني المنتجة في نصين قد يكونان لكاتبين أو حتى لكاتب واحد (تناص داخلي)، فإن ذلك يعني أن إنتاج المعنى كان داخل الغرض نفسه أو الجنس نفسه، وحتى في إطار جنسين أدبيين مختلفين لكن تجمعهما بنية دلالية كبرى، هي الموضوع الواحد أو المحور الواحد. وبذلك فإن النصين يرجعان في نهاية الأمر إلى بنية دلالية جامعة بينهما هي من مقتضيات بنية الخطاب.

- وإذا كان التناص يقتضي أن تلتقي قطعتان نصيتان في معنى ما، فإن وراء ذلك التلاقي الدلالي تلاقيا بنيويا في مستوى البنى التي حملت تعجيما تقريبيا أو تماثليا. ولنأخذ مثلا التقاء نصين في وصف شيء ما، فإن خلف تلاقي المعاني الواصفة لذلك الشيء بنية كبرى وصفية، تقتضي ترديدا ما لبنى جملية صغرى تكرس بنية الوصف العامة: كتكرار جمل اسمية تقريرية أو كموضعة الأسماء الموصوفة أو الواصفة في علاقة تركيب سيطر عليها مثلا التشبيه أو الاستعارة، وكلاهما يقتضي إقامة تركيبية قائمة على هدم المناسبة الدلالية. فحتى نقول إن هناك تناصا بين مقطعين نصيين في موضوع وصفي ما، ينبغي ألا نقف عند حدود تعجيم البنى، وإذ توجد خلف ذلك التعجيم بنى واحدة مكررة، وهي البنى النصية.

وبذلك نقول إن التناص إنما هو تقاطع بنى خلف تقاطع المعاني، وإنما تركيزنا على المعاني لأنها أول شيء يخطر لذهن المتلقي، حين يتذكر أنه يعرف في حفظه نصا آخر شبيها في موضوعه وفي كيفية تناوله لذلك الموضوع لما يقرأ. ولقد كانت عبارة القدامى لتسمية بعض ظواهر التقاء المعاني مما نصطلح عليه اليوم بالتناص دقيقة مناسبة لما نقصده من تلاقي

البنى حين أطلقوا على اتفاق اللفظ والمعنى بين شاعرين اسم «وقع الحافر على الحافر»؛ فقدموا بذلك وقوع القالب (الذي هو في موضوع الحال البنية) على المحتوى.

و «وقوع الحافر على الحافر» دليل في رأينا لا على سرق خفي، وإنما على أن المعنى قد يقود إلى بنية واحدة مماثلة يقع تعجيمها بالألفاظ نفسها، فنحن إن كنا نستغرب هذه الظاهرة فلأسباب اختيار المعجمات نفسها لا البنى.

إن ظاهرة التناص قد لا تكون بالضرورة نابعة من وعي المبدع وسعيه إلى تقليد معنى غيره، بقدر ما هي مرتبطة قبل كل شيء بوعي المتلقي، وإسقاطه بنية نصية وخطابية يعرفها سابقا على بنية نصية وخطابية يكتشفها حاضرا، لكن هذه الظاهرة قد تحدث نتيجة وعي الأديب نفسه بأنه ينبغي أن يسير في ركاب نص سابق، وفي المرات نفسها التي مر منها عبر الخطاب، فيوقع هو بنفسه حافر نصه على حافر نص آخر يسكنه. ونحن لا نعني هنا شيوع الظاهرة في النص الشعري قديمه وحديثه، وإنما نعني وجود الظاهرة في بعض نصوص الأخبار، ونحن نحيل هنا على أحدها المذكور في كثير من الكتب القديمة، وهو نص الفرزدق وحكايته مع النسوة المغتسلات في الغدير، وكيف ذكرنه بقصة امرئ القيس مع ابنة عمه عنيزة وصويحباتها في موقعة «دارة جلجل». فالنصان يلتقيان في كثير من الأبنية الخطابية، ويلتقيان في كثير من الأبنية النصية: تطابق قولي الفرزدق وامرئ القيس. فليس الأمر يرتبط فيما نرى بوحدة المقامات المنتجة للمقالات نفسها، بل هو من باب التقاء البنى الكبرى مع البنى الصغرى.

ومن أمثلة هذا الالتقاء ما نلحظه بسهولة في الأعمال الدرامية التلفزية وخصوصا العربية منها؛ فإضافة إلى تركز بنى الأحداث: من فواتح وعقدة وانفراج، نجد تكرارا لأقوال بعينها في مقامات بعينها، فليس ذلك إلا من نتائج تكرار البنى السردية الدرامية نفسها.

إن الخطر الذي يكمن في تكرار البنى الخطابية نفسها البنى النصية نفسها ليس فيما يحدث من ظاهرة الاستنساخ Clonage الأدبي، بل ما يكمن وراءه من فكر إبداعي، فإن تكرار التجربة الإبداعية نفسها إنما هو دليل على ضرب من الكسل الفكري، الذي لا يستطيع أن يخرج عن دائرة النمط المألوف. والغريب أن مثل هذا الكسل الإبداعي، المتمثل في الاجترار، صار ينتج جمهورا من المستهلكين، لهم كسل أيضا في الإدراك والتمثل يجعلهم في شغل وهم إذا لم يجدوا من «الإنتاج» الثقافي ما يعيد عليهم المألوف.

٢ - ٤ : تجاوز بنيتي خطاب في بنية نص واحد

من مظاهر التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص ما نسميه هنا بالتجاور الذكري لبنيتي خطاب في نص واحد، ومثالنا على ذلك من الأدب القديم بنية الرسالة الأدبية، التي تنفتح إلى ما شاء لها المترسل من بنى خطابية، تتعامل فيما بينها لتكون هوية هذا النص الجامع لخطابات مختلفة.

ويهمنا في هذا السياق أن ندرس مظاهر هذا التعامل بين البنيتين؛ محاولين البحث في الأسباب التي تدعو نمطا من أنماط الكتابة إلى أن يمزج بين أنماط خطابية متعددة، وساعين إلى الكشف عن القيمة الإبداعية في نص أدبي يأخذ من كل نوع خطابي بطرف.

لنأخذ مثالا لبيان ذلك من الرسائل الأدبية التي تضمنتها، وهي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري.

في هذا النص نجد الأجناس الأدبية التالية:

- الرسالة: جنس عام.
- القص: جنس داخلي متفرع إلى أنواع سردية: الأخبار، قصص الأمثال، قصص ابن القارح وقصص غيره.
- الشعر: جنس مضمن.
- النقد: أو الخطاب الورلساني: Métalinguistique حول اللغة معجما، وتراكيب، وحول الشعر والنثر وغيرهما.

وبديهي أن كل جنس أو نوع من هذه الأنواع له بنيته الخطابية الخاصة به، ولكنها من حيث الحضور توجد معا في حيز نصي واحد، وبذلك يكون من مهام النص:

- الربط بين هذه البنى المتفرقة من ناحية ربطا يحقق الانسجام بينها. ويمكن أن نصطلح على هذا الربط بالنسيج الأكبر؛ لأنه ليس يهتم بنسج جمل، بل بالربط بين نصوص كانت خارج الرسالة متفرقة.

- نسيج أصغر، هو نسيج جمل النص الذي كنا قد حددناه سابقا. وليس هذا الضرب من النسيج بهين على الأديب في حضور النسيج الأكبر؛ لأن عناية المترسل ينبغي أن تضع في الحسبان أنها في البنية النصية الصغرى تنظم عناصر مستقلة عن البنية النصية الكبرى، ولذلك فإن هذا التظم عجيب لأنه يجري في محورين: نسقي بالنظر إلى الجملة وما يجاورها في نسق النص، وعمودي بالنظر إلى شتات النصوص الأخرى التي هي سليلة خطابات أخرى.

إن اجتماع بنيتين خطابيتين أو أكثر في نص واحد لا يكون في النص الأدبي بتجاور تركيبي بسيط، بل يمر ذلك من طرق متعددة، ويكون التركيب فيه بآليات مختلفة سوف نحاول اعتمادا على رسالة الغفران تبينها.

المرحلة الأولى من مراحل الجمع بين بنية وأخرى داخل النص الواحد تقتضي فصل المقطع النصي عن سياقه القديم، ويكون ذلك في ضوء التفكيك أو الفصل Décomposition أو العزل عن السياق Décontextualisation. التفكك أو الفصل نوع من تحليل البنية إلى بعض عناصرها، هي التي يحتاجها النص الجديد في إعادة التركيب. أما العزل عن السياق فهو إخراج للنص من حالته الخطابية من ناحية، ونزع له عن سياقه الإنتاجي الأول من ناحية ثانية، رغبة في وضعه في سياق إنتاجي جديد وفي إدراجه ضمن نسق خطابي آخر.

ويمكن تبين هذه المرحلة اعتمادا على المقطع التالي من رسالة الغفران:

«فيقول نابغة بني جعدة: أتكلمني بمثل هذا الكلام يا خليع بني ضبيعة وقد مت كافرا وأقررت على نفسك بالفاحشة، وأنا لقيت النبي صلى الله عليه وسلم فأنشدته كلمتي التي أقول فيها:

بلغنا السماء مجدنا وسناءنا
وإنا لنبغي فوق ذلك مظهرا

فقال: إلى أين يا أبا ليلى؟ فقلت: إلى الجنة بك يا رسول الله، فقال: لا يفضض الله فاك».

(أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، ط. دار المعارف، القاهرة، ص ٢٤٨).

في هذا المقطع من الرسالة تركيب بين نصوص (ن) متفرقة ذات مستويات خطابية مختلفة:

ن١: خبر كفر الأعشى وتهتكه - خطابي سردي.

ن٢: خبر لقاء النابغة الجعدي الرسول صلى الله عليه وسلم - سردي/حديث.

ن٣: بيت النابغة الجعدي - خطابي شعري.

كل نص من هذه النصوص قد حدث فيه تفكيك وفصل؛ فمن خبر الأعشى وتهتكه اقتطف بعض مقطع يوجز إقراره على نفسه بالفاحشة، ومن خبر النابغة الجعدي اقتطع الحوار بينه وبين الرسول عليه السلام، ومن قصيدة النابغة فصل البيت وقطع عن كامل النص الشعري، كما أن في كل نص فصلا عن سياقه الذي وقع فيه، فلا علاقة في الأصل بين سياق الخبر الأول وسياق الخبر الثاني، ولا صلة للبيت الشعري بأحد النصين. فما حدث هو فصل النصوص الصغرى عن سياقاتها قبل أن تركب هنا تركيبا جديدا.

أما المرحلة الثانية من مراحل الجمع بين بنية وأخرى داخل النص الواحد فتقتضي إعادة بنائه، خصوصا إذا ما تعلق بالنص النثري، وإعادة البناء تتمثل في إدخال تحويرات مبنوية على النص الأصلي، إذ إن عملية عزل مقاطع النص عن سياقاتها قد تجعل تلك المقاطع مبهمة بنفسها، ولذلك تدخل عليها ضروب من إعادة الصياغة أو البناء، ويكون ذلك بالزيادة أو بالاختزال أو بالحذف أو بغيرها من عمليات تقصير النص أو تطويله، حتى يبدو وهو المقطع كالنص المكتمل. على أن هذه العمليات تتعذر في النص الشعري.

وفي المقطع المذكور سابقا من رسالة الغفران فإن الجزء الأول منه قد أعيد بناؤه اعتمادا على آلية الاختزال والتلخيص؛ فالجملتان «مت كافرا» و «أقررت على نفسك بالفاحشة» يمكن أن تمثلا مشروع نص خبري مفرد إن فصلتا.

أما في مقطع النص الثاني فإن الآلية المعتمدة فيها هي التبئير على حدث لقاء الرسول وإنشاده وما دار بينه وبين الشاعر من حديث، ففيها اختيار وتركيز على حدث دون غيره، وعلى حديث دون غيره.

وأما بيت الشعر فقد كان نقلا ولكنه كان معزولا عن سياق القصيد.

وأما المرحلة الثالثة فتتمثل في إثبات المقاطع المجتثة من أصولها السياقية في سياقات جديدة، وتقتضي هذه المرحلة إعادة التركيب Reconstruction، التي تقضي إلى إعادة ربط النصوص المقطوعة بسياقات لكنها جديدة.

وعملية إعادة التركيب تتطلب مراعاة النصوص القديمة لسياق النص الجديد العام، ولذلك تدخل لتهيئ النص لهذه اللبوس الجديدة جملة من العناصر والأساليب التي نسميها هنا «المدمجات» Intégrants، ونعني بها جملة الوسائل والأساليب التي تسهل إدماج النصوص المقتلعة عن أصولها في سياق نص جديد. وبالرجوع إلى النص المذكور من رسالة الغفران نجد أن هذه المدمجات تمثلت في:

- نقل شخصية الشاعرين موضوعي الخبرين من الغيبة والتحدث عنهما إلى الحضور والمشاركة في الخطاب.

- الجمع بين الشخصيتين كسبب للجمع بين نصيهما: إظهار أن اجتماع الشخصيات سبب لاجتماع الموضوع والعكس هو الصحيح.

- جعل الشخصيتين فاعلين قصصيين يسبق فعلهما القصصي حديثهما في النصين.

- اعتماد النصين في سياق التذكير والحجاج، أي أن النصوص ... وسائل، وليست غايات توظف في خدمة سياق عام أوسع منها.

ويمكن إرجاع كل هذه الأساليب إلى تقنية واحدة، تطلق عليها تسمية «التحويل المحفز» Transformation motivée، وهو الانطلاق من بنية نصية لتوليد بنية نصية أخرى، على أن توجد عناصر معللة لهذا التوليد الجديد من داخل السياق النصي العام الذي يحل فيه النص الأكبر.

- والتحويل المحفز في مقطع النص في رسالة الغفران قد حدث فيما يسمى بالصوت La voix، إذ انتقل الشخصان من المتحدث عنهما إلى المتحدث أحدهما إلى الآخر: من الحديث الذي يغيب فيه المتحدث عنه إلى الحديث الذي يحضر فيه المتكلم، وبذاته يسمع خبره عن نفسه. وما يعلل ذلك التحويل في الصوت هو أن المقام مقام تخاطب وحضور، وليس مقام غيبة وانفصال، ولهذا الحافز علة خفية تدرك بالنظر إلى النص الأكبر، وتتمثل في إثبات المترسل معرفته بأخبار المتقدمين من الشعراء؛ إذ هي باب من أبواب المعرفة بالشعر، وتأكيد صدق الخبر أو واقعيته، إذ لا إثبات للصدق أكثر من إقرار صاحبه به.

كما حدث التحويل المحفز في الرؤية Vision وذلك في مستويين: مستوى الرؤية الداخلية، إذ انتقل الخبر من رواية راوٍ أجنبي إلى رواية راوٍ قريب من الحكاية كالمعايش لها أو كالشاهد عليها، ذلك أن النابغة الجعدي كان، وهو يروي نهاية الأعشى وزندقته، عارفا بما جرى

وشاهدا عليه. فالانتقال بالخبر من ضمير الغيبة إلى ضمير المتكلم (أنت) قد قرب الرؤية من الغياب إلى المشاهدة، ومن رواية راوٍ غريب عن الحكاية إلى رواية راوٍ داخلي.

وأخيرا حدث التحويل المحفز في عناصر سردية أخرى: من كون الشخص موضوع حديث إلى باث للحدث وللحديث معا، ومن الانفصال المكاني والزماني إلى الاتصال فيهما بين الشخصيتين، من خلال تغير في المرجع السردي من الخبر الواقعي إلى الخيال القصصي العجيب. فالتحويل المحفز اعتمادا على ذلك كان دائرا حول جملة من العناصر السردية المرتبطة بالخطاب أو بالخبر، مما يدل على أن النصوص، وخصوصا الخبر منها - قد خرجت من نوع سردي إلى آخر، أو من جنس الشعر إلى جنس السرد.

فالسرد القصصي قد كان الأداة الناظمة بين البنى النصية المتجاورة بأن وضعت المقاطع النصية في سياق ما من سياقات الحبكة القصصية، وهي في رحلة الغفران مشهد من المشاهد التي كان ابن القارح حاضرا فيها بالفرجة والاستماع فبالتحكيم؛ إذ النص مجلس من مجالس الجنة ينقلب إلى خصومة بين الشاعرين، لا من خلال النصوص، بل من خلال السيرة والأخلاق.

وهكذا فإن تجاور بنيتين خطابيتين أو أكثر في نص ما، لا يكون مجرد حضور نسقي في الخطاب أو بضرب من الترابط الشكلي، وإنما يحدث التجاور بوساطة زرع عضوي لعناصر لا بد لها من أن تنسجم مع سياق النص العام، وقد يتطلب ذلك أن تنقطع النصوص القديمة عن أجناسها الأصلية أو أن تفتر علاقتها النظامية بها، كما الشأن في النص الخبري الذي فقد مرجعيته الواقعية وعوضها بمرجعية خيالية عجيبة، وكما الشأن في النص الشعري الذي فقد بقطعه عن سياقه بعده الجمالي، وصار له دور إحالي أو تعييني مجرد عن أي قيمة أدبية أو جمالية. والإبداع الذي يحدث بوساطة إعادة التركيب بين بنى نصية جاهزة لا يقل شأنا عن خلق البنية النصية الصغرى وتركيبها إلى غيرها، ذلك لأن هذه العملية ليست، كما يبدو، تخييطا لقطع من النصوص القديمة، وإنما هي حياكة جديدة للقديم، أو ضرب من إعادة النسج. وقد تكون هذه العملية أشد صعوبة من النسج العادي والنص بكر، لأن العسر هنا كالعسر الذي يتكبده من يعيد نسج ما نُسِجَ، فيراعي تماسك خيوطه وترابط أنسجته، وتكون خشيته مزدوجة أن ينقطع سداه الذي بلي من النسج الأول، وألا يلتحم النسج القديم بالجديد.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

خاتمة

نظرنا في هذا المبحث من خلال مفهوم لساني متطور هو البنية إلى بعض القضايا المطروقة في نظرية الأدب، ولم يكن هدفنا إلباس المقول القديم لبسا تقتضيه الدرجة، بقدر ما مكننا من النظر في النص الأدبي، بما هو بنية نسجية منجزة في علاقته ببنية الخطاب، بما هو بنية يقتضيها كل جنس أدبي، أو في علاقته ببنية نصية أخرى مجاورة. وقد اخترنا وجها من الملاقات بين البنى النصية والبنى الخطابية، ووسمناها بالتعامل وقصدنا بها ضربا من التأثر والتأثير قائما على تسلط بنية عليا على سفلى، أو على تعالي هذه على تلك، أو على تقاطع بنيتي خطاب واحد في نص تقاطع ذهنيا جدوليا، أو تقاطع بنيتي خطاب مختلفتين فأكثر تقاطعا نسقيا.

ولم نرم أن نثبت من خلال هذا الطرح أن النصوص في تعامل كهذا من بدائه الأمور، ولكننا رمنا أن نبين أن وراء التعامل الدلالي بنى عليا أو متجاورة هي التي تتحكم فيه ووجهه، وليس الأمر بمقتصر على التقاء مواضيع أو محاور أو حتى بنى تركيبية أو اختلافها.

كما كانت غايتنا من وراء هذا الطرح - الذي يعتمد روز درجة ثقل البنى وضغطها على النص - أن نرى كيف يمكن للإبداع الأدبي أن يسير وفق أنساق أو كيف يتمرد عليها. وليست المجاراة تعني بالضرورة ضعف درجة الإبداع، ولا يعني التمرد قوتها، بل قد يقود هذا التمرد إلى هلهلة ضوابط الجنس ككل كما يحدث اليوم في الشعر.

وأخيرا فإن من أقصى أهداف هذا البحث وأخفاها أن نبين أن البحث في البنى لا يقل شأنا ولا حتى جمالية عن البحث في المعاني والدلالات؛ إذ ليست هذه البنى هياكل مجردة من أرواحها، بل هي في ذاتها مظهر من مظاهر حياة الأرواح وإطار يحفظها من التيه، وجماليتها تخفى على من يعجز عن عملين: من يمسك بخيوط كل النسيج النصي بأن يلاحظ كيف يعمل، وبأن يكون قادرا على اكتشاف نظاميه الأرقى لا الدلالي وحده.

- من يرصد، في إطار الجنس الأدبي الواحد، تعامل النصوص فيما بينها ونهلها من مورد ذلك الجنس وصبها في منبعه، يتبين له أن للجنس علامات عامة وتخوماً وأن له لونا عاما وبصمات تميزه عن غيره.

فالجمالية التي تتلقف من خلال البنى يكون بابها الذوق، ما في ذلك شك، لكنه باب ينبغي أن يقود إلى عقل مجرد يعرف كيف تنتظم كبار الأجسام اللغوية.

هوامش البحث

1 بعض المعاجم اللسانية حاولت أن تجد سمات مفهومية عامة لهذا المصطلح فعرفته مشيرة إلى صعوبة وضع حد جامع فقالت: إن متصور بنية، هو متصور يصعب تحديده، إذا ما رجعنا إلى تنوع (المذاهب) البنيوية، وهل ينبغي لنا أن ننطلق من بعض الثوابت المشتركة لكل المدارس (لنقول) إن البنية هي قبل كل شيء نظام يعمل وفق قوانين (...) وتثرى أو تثبت بالعملية ذاتها التي تلعبها تلك القوانين، من غير مساعدة من عناصر خارجية (...) Jean Dubois Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage Larousse, Paris 1994 pp 445-46

2 دروس في اللسانيات العامة، ص ١٧٧: «لما كانت الجملة جزءا من نظام ما فهي لا تكتسي دلالة فحسب بل تكتسي أيضا وبالخصوص قيمة.

3 يقول سوسير: «اللغة نظام لا يخضع لغير نظامه الخاص» (دروس ٤٧). «اللغة ... نظام من الدلائل الاعتباطية (١١٨)، إن اللغة نظام يمكن بل يجب أن تعتبر جميع أجزائه في تضامنها الآني» (١٣٦).

4 حلقة براغ أسست في أواخر عشرينيات القرن الماضي على يد ر.ياكبسون R.Jakobson، وس. كرتشفسكي S.Karcevsky، ون. ترويتسكوي N. Troubetzkoy.

5 حلقة كوبنهاج أسست في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين على يد ف. براندال V.Brodal و ل. يلمسليف L.HjeLmslev.

6 صار كتاب شومسكي Syntactic structures (١٩٥٧) يمثل في سيرورة النحو التوليدي Generative grammar مرحلة النمط الأصلي Original modle ارتبط مفهوم البنية فيه بمفهومه للدراسة التركيبية (موضعها: «دراسة المبادئ والعمليات التي تركب وفقها الجمل في اللغات الخصوصية»، المقدمة) وبذلك كانت اللغة عنده: «مجموعة محدودة أو لا محدودة من الجمل». ومهمة النحو فيها التمييز بين الجمل النحوية والجمل اللانحوية. فطرحه لمفهوم البنية يختلف مبدئيا عن طرح سوسير ولاحقه، إذ ليست البنية الجملية والتركيبية عندهم إلا مستوى فرعيا من دراسة البنى.

أما عند عند شومسكي فإن البنية: بنية نسقية أصلية تشتق منها بقية الجمل بوساطة تحويلات وهي بدورها بنى تحويلية، كل بنية تحكمها جملة من القواعد.

7 القسمة الثنائية إلى S.S و D.S ظهرت في مرحلة ثانية من تفكير شومسكي في النحو التوليدي تعرف بالنمط النموذج Standard modle، ويمثلها كتابه (1965) Aspectcs of syntactis theory.

8 انظر في هذا المبحث المؤلفات التالية مثلا:

- MAINGUENEAU D 1991: L' analyse du discours, Hachette.

1998: L' analyse des textes de communication Dunod.

1990: Eléments de linguistique textuelle, Bruxelles-Lliége, Mardagea.

1999: Linguistiqe textuelle, Nathan unvisersité.

9 أهم ما نراه في هذه الآراء قابلا للنقاش هو النظر إلى النص باعتباره خطابا مفصولا - ولأسباب منهجية (متعلقة بمبدأ الإفادة Pertinence) أو تجريدية (مرتبطة بالنظر إلى النص على أنه وحدة مجردة) - عن ظروف إنتاجه. ولعل هذا الإجراء الذي تفرضه وجهة النظر البنيوية يبدو عند التحليل غير مفيد، بحكم أن دراسة عناصر التناسق في النص قد تستوجب في بعض الأحيان النظر فيه من الخارج، أي من خلال ما نسميه كذلك بظروف إنتاجه. كما أن تحليل الخطاب من وجهة النظر هذه لا يجيب عمدا ولأسباب منهجية عن جملة من الأسئلة تتعلق بصلة الخطاب، بما هو بنية كبرى بالنص، بما هو بنية صغرى أهمها:

- إذا كان بين كل بنية صغرى وأخرى كبرى من تعامل فما الصلة بين البنيتين، أهي توجيهية أم عاملية مسيرة ... وغير ذلك من الصلات؟

- ما أصل البنية الخطابية أهي بنية نصية أم هي بنية خطابية موجودة قبل وجود النص؟ فإذا كان الجواب الأول فما قيمة اعتبار البنية الخطابية بنية دلالية، وهل يعقل أن تنتقل البنية التركيبية في المستوى النصي لتصبح بنية دلالية متحكمة في تلك البنية التركيبية؟ إننا ندخل عندئذ في الدور.

10 قال ابن قتيبة: وسمعت بعض أهل الكتب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار ... ثم وصل ذلك بالنسيب ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ... عقب باستيجاب الحقوق فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل ... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حتى الرجاء بدأ في المديح (الشعر والشعراء، الدار العربية للكتاب، ط. ٣، ١٩٨٢، ص٢٠).

11 يبدو مصطلح الديوان بما في معناه من نظامية واتساق أكثر دلالة على طبيعة النصوص الشعرية القديمة من عبارة مجموعة شعرية إذ ليس من شرط المجموعة الاتساق والانتظام.

12 انظر خاصة Barthes R 1997: Théories du text. Dictionnaire des genres et notions littéraires. A. Michéle et encycolopedie universalis paris.

13 Genette, G 1997: Figure IV. Seuil, paris. pp 21-22

14 المرجع السابق، ص ٨١٦ و٨١٧.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

حازم القرطاجني
ومسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي القديم

د. عباس أرحيلة(*)

تمهيد:

إشكال التأثير الأرسطي، في النقد والبلاغة العربيين مر بمرحلتين مختلفتين:

المرحلة الأولى تمتد من سنة ١٩٣١ إلى سنة ١٩٦١، ففي سبتمبر سنة ١٩٣١ ألقى د. طه حسين بحثه «البيان العربي من الجاحظ إلى عبدالقاهر» في مدينة ليدن بهولندا أمام المؤتمر الثاني عشر لجماعة المستشرقين.

وقد قرر في هذا البحث أن أرسطو كان المعلم الأول للمسلمين في علم البيان، وهو بهذا أتى بما لم يأت به الأوائل من عرب ومستشرقين. فقبل بداية الثلاثينيات من القرن العشرين، كان الاعتقاد السائد في أواسط الباحثين، أن البلاغة العربية كانت أصولها عربية، وأن قضاياها ومفاهيمها ومباحثها ارتبطت بالتأمل في هندسة العبارة العربية، وبمعرفة وجوه إعجاز القرآن الكريم خاصة.

وهكذا زعزع د. طه حسين هذا الاعتقاد السائد، كما فعل ذلك أمين الخولي في السنة نفسها، فكانا المُشرِّعين الأولين لمسألة التأثير اليوناني في البيان العربي في مطلع الثلاثينيات من القرن العشرين. وفتحا آفاقا واسعة للكشف عن الصلات الموجودة والممكنة والمتخيلة بين الثقافة اليونانية والبيان العربي. وأصبحت آراؤهما منطلقات لدراسات مقارنة لم تنته إلى يومنا هذا.

المرحلة الثانية تمتد من سنة ١٩٦١ إلى اليوم، ففي سنة ١٩٦١ ظهر كتيب يحمل عنوان «حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر» مع تحقيق قسم من «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» [وقد ضم ما ورد في هذا الكتيب إلى كتاب «إلى طه حسين في عيد ميلاده

(*) أستاذ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش - المغرب.

السبعين» الصادر سنة ١٩٦٢] وذهب د. عبدالرحمن بدوي إلى أنه لم ير كتابا من كتب علماء البلغاء في القرون التالية حتى القرن السابع الهجري قد عرض لنظريات أرسطو في البلاغة والشعر وهكذا: «فلأول مرة نجد في كتاب لأحد علماء البلاغة العربية الخُلّص - أعني غير الفلاسفة - عرضا وإفادة من نظريات أرسطو في البلاغة والشعر، واستقصاء بالغا لها باهتمام وحسن فهم ورغبة في التطبيق على البلاغة العربية والشعر العربي»(١).

وفي سنة ١٩٦٦ ظهر كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني (٦٨٤هـ) محققا تحقيقا علميا (بعدما نال به صاحبه محمد الحبيب ابن الخوجة درجة الدكتوراه من جامعة باريس في يونيو ١٩٦٤، تحت إشراف المستشرق الفرنسي ريجيس بلاشير: ١٩٠٠ - ١٩٧٣). وقرر في مقدمة تحقيقه أنه قبل ظهور «المنهاج» كان من الصعب جدا التوصل إلى تقدير تأثيرات أرسطو على نقد الشعر عند العرب.

واليوم يمكننا أن نضع حدا للشك والغموض السابقين بالوقوف على كتاب حازم القرطاجني الأندلسي الذي «...يصور بغاية الوضوح.... التأثيرات اليونانية في صناعة النقد عند العرب» (٢).

وحازم عنده مرة أخرى «هو أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرض لتطبيقها في كتب البلاغة العربية الخالصة»(٣).

ويمكن القول إن مسألة التأثير الهيليني على البيان العربي، التي رفع لواءها الليبراليون المصريون منذ مطلع الثلاثينيات، لم تحقق نتائج حاسمة على مستوى البحث العلمي، واتضح أن المنهج التاريخي المقارن الذي وظفه أصحاب القول بمسألة التأثير، لم يلتزم بمقررات المنهج، وفي غياب النصوص التجأ أصحابه إلى بعض الافتراضات والظنون والتخمينات.

وبظهور «منهاج البلغاء»، عادت مسألة التأثير اليوناني في البيان العربي إلى عنفوانها، ووجدت في حازم القرطاجني ضالتها. وقد ازدادت المسألة اتساعا وامتدادا بظهور ثلاثة كتب أخرى، هي:

- «المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع» لأبي محمد القاسم السجلماسي، (عاش إلى حوالى سنة ٧٣٠هـ) طبع الكتاب سنة ١٩٨٠ بتحقيق د. علال الغازي.

- وكتاب «الروض المريع في صناعة البديع» لابن البناء المراكشي (٧٢١هـ)، طبع الكتاب سنة ١٩٨٥ بتحقيق الأستاذ رضوان بنشقرون.

- وكتاب «التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات» لأبي المطرّف أحمد بن عميرة، تحقيق د. محمد ابن شريفة [ط١، ١٩٩١].

وهكذا شاع القول بوجود مدرسة مغربية متأثرة بنظريات النقد الأرسطي. وغايتي في هذه المقالة أن أتساءل هل كان حازم تلميذا لأرسطو، وهل طبق نظرياته في النقد والبلاغة على التراث العربي، كما ذهب إلى ذلك كثير من الباحثين؟

أولا: حازم القرطاجني ومسألة التأثير الأرسطي في بعض الدراسات

لم تكن شخصية حازم النقدية والبلاغية معروفة لدى المستشرقين ولا لدى الباحثين العرب إلا في بداية الخمسينيات من القرن العشرين أي منذ سنة ١٩٥٢.

١ - ففي سنة ١٩٥٢م قدم عبدالفتاح شكري محمد عياد بحثا لنيل الدكتوراه من كلية الآداب، جامعة القاهرة، تحت إشراف أمين الخولي، موضوعها: «كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية» [لم تنشر الأطروحة إلا سنة ١٩٦٧].

وكان من جملة ما هو جديد في هذه الأطروحة، وقوف صاحبها على كتاب «منهاج البلغاء» وهو ما يزال مخطوطا. وقد تناوله بالدراسة لأول مرة، واعتبره قمة من قمم النقد الأدبي في اللغة العربية.

ورأى أن القيمة الحضارية للمنهاج يمكن أن تُقارن بالناحية التي سجلها ابن رشد في فلسفته، وابن خلدون في بحثه الاجتماعي(4).

وبعد أن استعرض الباحث مجمل موضوعات المنهاج قرر أن تأثير كتاب الشعر لأرسطو في منهاج البلغاء «عميق أشد العمق، وأن حازما قد جهد أن ينتفع بهذا الكتاب - أو بالصورة التي عرفها منه - أعظم الانتفاع»(5).

ووجده في أحد فصول الكتاب ينقل كثيرا عن الفارابي وابن سينا، مما جعل التأثير اليوناني واضحا فيه، وإن كان حازم لم يتصل اتصالا مباشرا بالأدب اليوناني. ويعتقد د. شكري عياد أن كتاب المنهاج «التقى فيه التياران العربي واليوناني التقاء مثمرا، وإن غلب عليه التيار اليوناني»(6).

٢ - وفي سنة ١٩٥٥ تناول د. عز الدين إسماعيل مسألة التأثير الأرسطي في إطار بحثه عن الأسس الجمالية في النقد العربي، فلم يجد له تأثيرا إيجابيا لاعتبارات أهمها:

- إن الشعر العربي استوى ناضجا في المرحلة الجاهلية، قبل أن تستقبل البيئات العربية الثقافة الهيلينية.
- والترجمة لا تعني التأثير، إذ لم تقم أدلة مادية تثبت أثر الأفكار المنقولة في عقول مستقبليها.
- ثم إن وجود التشابه لا يعني بالضرورة وجود التأثير.

ونبه الباحث إلى وجود تشابه في مسائل جزئية بين كتاب الشعر لأرسطو وكتاب المناهج الأدبية [منهاج البلغاء] لحازم القرطاجني (وكان ما يزال مخطوطا)، ووجد فيه «مادة وفيرة لالتماس وجوه جديدة من التشابه بين المشكلات الأدبية التي تنوولت عند اليونان وعند العرب، وطريقة تناولها»(7).

٣ - وفي سنة ١٩٦١، كما سبقت الإشارة إلى ذلك، عثر د. عبدالرحمن بدوي على منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، فأخرج كتيبا بعنوان: «حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر»، ثم أعاد نشره في كتاب «إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين»، الذي أشرف على نشره سنة ١٩٦٢.

وقد سبق للباحث أن ترجم كتاب الشعر لأرسطو عن اليونانية، وحقق كتاب أرسطوطاليس في الشعر (نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي)، وحقق التلخيصات التي وضعها الفارابي وابن سينا وابن رشد، وتتبع ما كان لكتاب الشعر من إشعاع في النهضة الغربية الحديثة. وحين أراد البحث عن تأثيره في التراث العربي، أحس بخيبة الأمل، وقال: «لا يخرج المرء من قراءته لهذه التلخيصات... إلا بشعور أليم بخيبة الأمل في أن يكون العرب قد أفادوا منه كما أفادت أوروبا في عصر النهضة»[٨].

ولاحظ أن العقول العربية التي تناولت كتاب الشعر لم تقدم عنه صورة صحيحة، ولم تهيئ السبل للإفادة منه والاقتداء به. ولو تحقق ذلك في رأيه «لكان وجه الأدب العربي قد تغيّر جميعه، ومن يدري أيضا لعل وجه الثقافة العربية كلها أن يتغير تماما»[٩].

ويوم عثر على المنهاج انزاحت الحسرة عن نفسه، ووجد لأول مرة كتابا من القرن السابع عرض فيه صاحبه لنظريات أرسطو في البلاغة والنقد. وقرر أن حازما «هو أول من أدخل نظريات أرسطو وتعرّض لتطبيقها في كتب العربية الخالصة»[١٠].

ود. عبدالرحمن بدوي، بعدما وجد من يدخل نظريات أرسطو إلى الحقل العربي، ويطبقها في مجالي النقد والبلاغة العربيين، تعود إليه الحسرة والأسف، فيقول: «ويا ليت من أتوا بعده أخذوا عنه في ذلك. ولكنه وا أسفاه. لم ينسج واحد من بعده على منواله، وظلت كتب البلاغة العربية الخالصة بمعزل عن أفكار أرسطو الخصبة الحية»[١١].

٤ - وفي سنة ١٩٦٦م، ظهر كتاب «منهاج البلغاء» محققا من لدن محمد الحبيب ابن الخوجة. واعتبر المحقق ظهور الكتاب حسما لتباين الآراء في مسألة التأثير الأرسطي في النقد العربي، فإذا كان د. إبراهيم سلامة يسلم بوجود التأثيرات الهيلينية في نقد الشعر لدى العرب في أطروحته: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان [ط١، ١٩٥٠] - وكان د. أمجد الطرابلسي ينكر ذلك إطلاقا في أطروحته نقد الشعر عند العرب إلى نهاية القرن الخامس للهجرة [ط ١ بالفرنسية سنة ١٩٥٦] - فإنه يرى أن كتاب المنهاج يمثل التأثيرات اليونانية في صناعة النقد عند العرب، وأنه «جمع بين المبادئ والأصول الهيلينية والعربية». وكان صاحبه على دراية عجيبة بالنظريات الهيلينية... ألمّ بفلسفات سقراط وأفلاطون وأرسطوطاليس من خلال الترجمات العربية»[١٢].

٥ - وفي سنة ١٩٦٨م، تناول د. بدوي طبانة في الطبعة الرابعة من كتابه «البيان العربي» جانبا من جهود المغاربة في خدمة البحث البياني، ووجد في منهاج البلغاء لحازم اتجاها مباينا لمن سبقه، ولما عاصر من اتجاهات. فقال: «فيه يظهر بوضوح تأثير الثقافة اليونانية أكثر مما ظهر في كتابات غيره من المشارقة والمغاربة»[١٣].

ويعتبر الباحث كتاب المنهاج غريبا عن تيار التفكير العربي، ذلك أن الذين اطلعوا على آثار الفكر اليوناني من السابقين، حافظوا على طابعهم الأصيل، أما حازم فكان - في رأيه - بالغ التأثر بحكمة اليونان وفلسفتهم ومنطقهم، فاستشهد كثيرا بكلام أرسطو معتمدا على تلخيص كل من ابن سينا وابن رشد لكتاب الشعر. بل يرى أن منهج الكتابة وأسلوبها هو المنهج الأرسططاليسي في تناول الفن الأدبي[١٤].

٦ - ومع ظهور كتاب د. إحسان عباس «تاريخ النقد الأدبي عند العرب»، من القرن الثاني إلى القرن الثامن، سنة ١٩٧١م، أصبحت مسألة التأثير الأرسطي ترتبط بمكونات النقد العربي في جميع مراحله إلى نهاية القرن الثامن للهجرة، واعتبر حازما «آخر صلة بين كتاب أرسطو والنقد العربي»[١٥]، ووجده قد جمع بين الثقافتين «العربية واليونانية، إلا أن ما لخصه ابن سينا من كتاب الشعر وما أحس به ابن سينا نفسه، أمران أقنعا حازما بأن القواعد اليونانية وحدها لا تستطيع أن تستغرق الشعرالعربي بالحكم والتفسير»[١٦]. وعموما لاحظ أن حازما «حاول أن يُفيد من الاتجاه الفلسفي المبني على كتاب أرسطاليس، ومن آثار النقاد سواء منهما من تأثر بالثقافة اليونانية أو لم يتأثر»[١٧].

٧ - وفي سنة ١٩٧٢م، ظهر كتاب د. أحمد كمال زكي «النقد الأدبي الحديث»، وقرر فيه «أن النقد الأدبي عند العرب تمكن بما قدمه أرسطو من أن ينمو ويتعقد ويتشعَب كما تشعب عند الإغريق»[١٨]. وذهب بدوره إلى أن حازما القرطاجني كان أكبر من طبق نظريات أرسطو النقدية على البلاغة العربية.

٨ - وفي سنة ١٩٧٣م حدد د. أحمد مطلوب في كتابه «اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري»، محاور النقد الأدبي في اتجاهات أربعة: النقد والبديع - النقد والإعجاز - النقد وأبوتمام - النقد والمتنبي. واستبعد الباحث النقد وأرسطو الذي جعله د. إحسان عباس محورا ثابتا في تاريخ النقد العربي، إذ لاحظ د. أحمد مطلوب أن «الاتجاه المتأثر بالثقافة اليونانية، كان من أضعف التيارات ظهورا في مجال التطبيق»[١٩].

وعلى الرغم من أن الباحث لم يكن مقتنعا في أعماله كلها في مجالات النقد والبلاغة بمسألة التأثير الأرسطي، بل هو يعتبر مسألة التأثير هذه تعسفا وانحرافا عن المنهج العلمي السليم،إذ إن العرب عرفوا البلاغة وفنونها قبل أن يترجم كتابا أرسطو (الشعر والخطابة)، فإنه قرر في كتابه مناهج بلاغية أن حازما كان متأثرا ببلاغة أرسطو وفلسفة اليونان، واعتبره

«أول من عرض لنظريات أرسطو في الشعر والبلاغة عرضا واضحا وطبق كثيرا من مقاييسه... وكتاب منهاج البلغاء... أقرب إلى أصول البلاغة أو فلسفتها، وقد جنح فيه مؤلفه إلى تطبيق نظريات أرسطو وآرائه على الأدب العربي»[٢٠].

وأرجع د. أحمد مطلوب إبداع حازم في المنهاج إلى تعمقه في البلاغة واطلاعه على كتب أرسطو والفارابي وابن سينا وفهمها، وأنه انفرد بالاستفادة من بلاغة أرسطو مع تطبيقها على الشعر العربي،وكان كتابه آخر كتاب تأثر صاحبه بأرسطو تأثرا مباشرا»[٢١].

٩ - وفي سنة ١٩٧٨م، قرر د. جابر أحمد عصفور في كتابه «مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي» أن حازما جمع بين الفلسفة والإنجازات النقدية العربية السابقة عليه، وتبين د. جابر عصفور صورة الجهد الأرسطي وهي تخايل حازما بقوة. وتتبع مظاهر التأثير الأرسطي في «منهاج البلغاء» من خلال التقاطعات الممكنة بين النقد الأرسطي والنقد العربي[٢٢].

وقد تقرر لديه في كتابه.. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي»، الصادر سنة ١٩٧٤، أن الفكر اليوناني أسهم في تعميق الخبرة عند العرب. وعموما سعى د. جابر عصفور، في عمليه هذين إلى أن يقدم كشوفا للأصول الأرسطية في النقد العربي.

١٠ - وفي سنة ١٩٨٠م، ذهب د. منصور عبدالرحمن في أطروحته «مصادر التفكير النقدي البلاغي عند حازم» إلى أنه منذ وقع نظره على «منهاج البلغاء» فطن لأول وهلة إلى تأثره الواضح بالفكرة اليونانية. وانتهى إلى القول بأن حازما أعظم البلاغيين والنقاد الذين استطاعوا أن يزاوجوا بين الفكرة العربية والفكرة اليونانية في دراسة البلاغة والنقد، وأنه حسم موضوع الخلاف بين الباحثين حول اتصال النقد العربي بالفكر اليوناني[٢٣].

١١ - وفي سنة ١٩٨٠م أيضا، عالج د. عصام قصبجي في أطروحته «نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم»، فوصف حازما بالتخبط بين النظرية اليونانية والتطبيق العربي. واعتبر بحثه تكرارا لأقوال من سبقه من النقاد، أمثال الفارابي وابن سينا وعبدالقاهر «دون أن يعني اطلاعه على أرسطو شيئا مذكورا... لأنه لم يكن يأتي بجديد يذكر في مبادئ النقد، وإن كان أجاد عرض هذه المبادئ في ثوبها اليوناني حينا، والعربي حينا آخر»[٢٤].

١٢ - وفي السنة نفسها، ذهب د. سعد مصلوح في بحثه «حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر» إلى أن حازما قد أفاد من نظريات أرسطو وسعى إلى تطبيقها على البلاغة العربية والشعر العربي[٢٥]. واعتبره أول من حاول محاولة جادة موفقة في إقامة جسر تعبر عليه أفكار أرسطو كما فهمها الفلاسفة... إلى الشعر العربي ومشكلاته[٢٦].

١٣ - وفي سنة ١٩٨٤م، وجد د. محيي الدين صبحي في كتابه «نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا» أن أنضج إدراك عربي لقضية النظرية النقدية المتأثرة بالفلسفة

اليونانية، خلال القرن السابع، في كتاب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني. وذهب إلى أن نظرية حازم تستمد قوتها من مزج قوي بين الفكر العربي والفكر اليوناني، فهي أفكار الحضارتين في التجربة الأدبية[٣٧].

١٤ - وفي سنة ١٩٨٦م ظهرت أطروحة د. صفوت عبدالله الخطيب بعنوان «نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية»، تناول فيها - كما هو واضح من العنوان - نظرية حازم من منطلق التأثير اليوناني، بحيث إن كل جزئية يتناولها يحاول أن يردها إلى النقد اليوناني أو يبحث عن جذور لها في النقد العربي. وكان أمله أن يحسم في «قضية الح عليها عدد من الباحثين... وهي قضية التأثير اليوناني في النقد عند حازم القرطاجني»[٣٨].

وانتهى الباحث في خاتمة بحثه إلى أن حازما لم يفد من التراث الفلسفي اليوناني، ولا من شروح الفلاسفة المسلمين إلا مسألة التنظير في المقام الأول. فقد أدرك حازم بعض الأسس المهمة في تكوين الشعر، وبخاصة الخيال والمحاكاة... أما القضايا والأفكار التي عالجتها هذه النظرية، فإن حازما رجع فيها إلى مصدرين:

- أولهما وأهمهما مراجعة النصوص الشعرية العربية نفسها، واستنباط ما تقوم عليه من قوانين.
- وآخرهما بعض الإشارات التي أمكن تلمسها في كتابات النقاد العرب قبله[٣٩].

١٥ - وفي سنة ١٩٩١م، ظهر كتاب «التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات» لأبي المطرف بن عميرة (٦٥٨هـ) [كتاب وضعه للرد على كتاب «التبيان في علم البيان المطلع على إعجاز القرآن» لعبدالكريم الزملكاني (٦٥١هـ)] واعتبر محقق كتاب التنبيهات د. محمد ابن شريفة هذا الكتاب ثاني مجهود أندلسي، بعد مجهود ابن رشد، زاوج بين البلاغة اليونانية والبلاغة العربية أو حاول تطبيق الأولى على الثانية. ووجد أن قيمة صنيع ابن رشد تكمن في كونه فتح الباب أمام التطبيقات العربية على مبادئ الصناعة النظرية التي وضعها أرسطو [مقدمة التحقيق: ٣١ - ٣٢].

بعد هذه الإشارة إلى بعض هذه الدراسات التي تناولت مسألة التأثير الأرسطي في منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، يلاحظ ما يأتي:

- إن ظهور منهاج البلغاء أعاد لمسألة التأثير الأرسطي عنفوانها الذي شهدته في عنفوانها بين سنة ١٩٣١ ونهاية الخمسينيات من القرن العشرين، ومما أسهم في إثارة هذه المسألة بقوة، ظهور تلك الكتب الثلاثة الأخرى مع كتاب حازم، مما قدم اتجاها مغايرا لصورة البلاغة العربية في المشرق خلال القرنين السابع والثامن.
- ظهور دراسات جامعية، وخاصة في المغرب، اهتمت بالمنهاج عامة وبمسألة التأثير اليوناني في النقد العربي خاصة. وكثرة الدراسات حول حازم كان من نتائجها أن تناولها

بحثان لنيل دبلوم الدراسات العليا بجامعة القاضي عياض بمراكش، أحدهما بكلية الآداب بمراكش والآخر بكلية الآداب ببني ملال، مع خلاف بينهما في المنهج.

- ويبدو أن جهود المقارنين وجدت مساحات جديدة تغري برصيد التشابهات الممكنة والمقابلة بينها. وتقرر لدى أغلب الدارسين أن كتاب المنهاج قد حسم في مسألة التأثير، أي أن حازما طبق - كما قيل - نظريات أرسطو على البلاغة العربية. فإلى أي حد كان حازم القرطاجني أرسطيا؟ هل طبَّق حقا نظريات أرسطو النقدية والبلاغية على بلاغة العرب ونقدهم. سأحاول أن أقارب هذا الإشكال.

ثانيا: وضع متأزم حضاريا وثقافيا

أ - الظرفية التاريخية التي أحاطت بمنهاج حازم

بعد سنة من ولادة حازم سنة ٦٠٨هـ، كانت واقعة العقاب سنة ٦٠٩هـ، حيث بدأ انهيار سلطان العرب في الأندلس، وهي فترة بدأت المدن الأندلسية تتساقط خلالها تباعا أمام المد المسيحي. وهكذا سقطت قرطبة أمام حركة الاسترداد سنة ٦٣٣هـ. وتعرضت المراكز العلمية إلى تراجع في إشعاعها العلمي. ونزح حازم عن الأندلس ضمن النازحين، وبعد أن استقر مدة بالمغرب في عهد الرشيد الموحدي (بين حوالى ٦٣٣ و٦٣٩هـ)، انتقل إلى تونس حيث أقام قرب البلاط الحفصي، وهو لم يتجاوز الثلاثين من عمره، وكان محط رجال الفكر زمن الهجرة. وفي هذا البلاط تسنم حازم مكانة عالية في ديوان الإنشاء، وأصبحت له مكانة علمية مرموقة، وامتدت حياته هناك إلى سنة وفاته ٦٨٤هـ (١٢٨٥م).

وفي ظل الدولة الحفصية ألف منهاج البلغاء، وكان لا بد من أن يفصح المنهاج عن معاناة صاحبه الفكرية في مرحلة عصيبة من حياته، وعن ارتباط مشروعه النقدي والبلاغي بالحالة الفكرية لعصره.

ب - الجانب العقلي في ثقافة حازم

ماذا عن الجانب العقلي من ثقافة حازم؟ ماذا عن شيوخه في الفلسفة؟ وماذا كان يعرف حازم عن الشعر اليوناني، وعن التراجيديا بشكل خاص، وهي جوهر كتاب الشعر؟ ثم ماذا عن مشروع حازم في ضوء شروح الفلاسفة المسلمين لكتابي الشعر والخطابة الأرسطيين؟

نشأ حازم في بيت قضاء، فوالده تولى القضاء في قرطاجنة الأندلس ثم انتقل إلى مرسية مدة تزيد على أربعين سنة قاضيا فيها، إلى أن توفي سنة ٦٣٢هـ. وتنقل حازم بين المراكز الثقافية في عصره حتى استكمال ثقافته «فكان فقيها مالكي المذهب كوالده، نحويا بصريا كعامة أهل الأندلس، حافظا للحديث، راوية للأخبار والآداب»[٣٠].

ومن خلال آثاره في المصادر التي ترجمت له يتضح تنوع ثقافته بين النحو والعروض والبلاغة والنقد. ومما تجدر ملاحظته أن الجانب العقلي من ثقافة حازم يكتنفه كثير من الغموض، ولم تستطع الترجمات التي عرضت له بالتعريف أن تكشف عن شيوخه في الفلسفة. فلا يذكر عادة غير أبي علي الشلوبين (عمر بن محمد بن عمر بن عبدالله الأزدي الأشبيلي ٥٦٢ - ٦٤٥هـ، والشلوبين معناه بلغة الأندلس: الأبيض الأشقر). وكان شيخه هذا كبير نحاة الأندلس في زمانه، ولم تتجاوز آثاره النحو. وقول د. ابن الخوجة بأن أبا علي جمع إلى العلوم النقلية العلوم العقلية كالمنطق والفلسفة، وأنه بث في صدور الرجال العلوم والفلسفة، قول لا يقوم عليه دليل، خاصة أن الباحث نفسه يؤكد أن الشلوبين لم يعرف غير العربية التي واصل تدريسها وتلقين علومها وفنونها ستين عاما. وأبرز جهوده تعاليق على كتاب سيبويه ومقدمة في النحو أسماها التوطئة[٣١].

وهكذا لا نعرف من ألف عالم، التي قيل إن حازما أخذ عنها، إلا الشلوبين النحوي، الذي ظل يدرّس النحو طيلة حياته. وما قيل إنه أخذه الشلوبين عن ابن رشد وابن زهر، لا نجد إشارة إليه أو إلى العلوم التي أخذها عنهما. وفي غياب هذه الحقائق، يقول د. منصور عبدالرحمن: «وأغلب الظن أن حازما درس بإمعان كتاب الشعر لأرسطو من خلال ترجماته الكثيرة على شيخه الشلوبين. ولمح الأستاذ في تلميذه استعداده للأخذ بالعلوم العقلية والحكمية، فنمى فيه هذا الاتجاه، وحمله على الأخذ به، ووجهه إلى دراسة المنطق والخطابة والشعر، وحثه على التعمق في دراسة مصنفات ابن رشد والفارابي وابن سينا»[٣٢].

يلاحظ أن الباحث قال في كلامه: وأغلب الظن، ويبدو أنه صدّق ظنه، واستند إليه في معرفة الشلوبين بالعلوم العقلية، وفي ربط الصلة بين ابن رشد وحازم. وكيف نفسر أن حازما لم يشر ولو مرة إلى ابن رشد، وهو أمر حير الباحثين، كما سنرى؟

ولا نجد إشارة إلى تكوين حازم الفلسفي إلا تلك الإشارة لتلميذه ابن رُشيد، حين قال عنه: «ويضرب بسهم في العقليات، والدراية أغلب عليه من الرواية»[٣٣].

ج - طموح ثقافي في واقع متخلف

أعرب حازم في كتابه عن انتكاسة الإبداع والدراسة الأدبية في عصره وأرجع ذلك لأسباب، هي: سيادة الجهل والعجمة واختلال الطباع واستهانة الناس بأمر الشعر وفساد أذواقهم.

فقد هان أمر الشعر على الناس في زمانه، وأصبح عند بعضهم نقصا وسفاهة، وكل هذا بسبب العجمة وما لحق الطباع من اختلال. فالاستعداد لتقبل الشعر «معدوم بالجملة في هذا الزمان - أي في زمانه - بل كثير من أنذال العالم - وما أكثرهم - يعتقد أن الشعر نقص وسفاهة. وكان القدماء من تعظيم صناعة الشعر واعتقادهم فيها ضد ما اعتقده هؤلاء الزعانفة... وإنما هان الشعر على الناس هذا الهوان لعجمة ألسنتهم واختلال طباعهم، فغابت

عنهم أسرار الكلام وبدائعه... فصرفوا النقص إلى الصنعة... ولأن طرق الكلام اشتبهت عليهم أيضا»[٣٤].

ففي ضوء التحولات الحضارية فسدت الطباع، وتضاءلت الرغبة في طلب العلم، فساد الجهل و«ران على قلوب شعراء المشرق المتأخرين وأعمى بصائرهم عن حقيقة الشعر منذ مائتي سنة، فلم يوجد فيهم على طول هذه المدة من نحا نحو الفحول... فخرجوا بذلك من مهيع الشعر، ودخلوا في محض التكلم»[٣٥].

أما الذوق الفني فقد اختل لما لحقه من إهمال وفساد، وهكذا وجد حازم «أن الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن، فهي تستجيد الغث وتستغث الجيد من الكلام»[٣٦].

فحازم يواجه واقعا متخلفا إن على مستوى الإبداع أو على مستوى التلقي والتذوق، وظروفه النفسية لم تكن تسمح له ببسط مشروعه بصورة تواجه الحالة الفكرية للعصر «إذ أوقات التخلي والنظر لا تنفسح لاستقصاء العلوم، ولكن يجب أن تناط العناية منها بالمتأكد فالمتأكد»[٣٧].

من هنا وطن نفسه على الإجمال من دون التفصيل، ووجد ذلك ينسجم مع شواغله، ومع الرغبة في إظهار مشروعه إلى الوجود على الرغم من تقهقر الذائقة الأدبية في العصر. «ولأن استقصاء القول في هذه الصناعة محوج إلى إطالة تتخون أزمنة الناظر»[٣٨].

ثم إن طبيعة المادة بتشعبها وما تحتويه من دقائق ما كانت تسمح له شواغله بتقصيها، كما تبين له أنه «يجب أن يقتصر في التأليف من هذه الصناعة على ظواهرها ومتوسطاتها، ويمسك عن كثير من خفاياها ودقائقها، لأن مرام استقصائها عسير جدا...»[٣٩]. وأكد لقارئه أنه لو سار على منهجه هذا لأمكنه أن يدرك خفايا هذه الصنعة ودقائقها.

ثالثا: مشروع حازم في المنهاج

أ - الاحتكام إلى قوانين البلاغة: قمع الطباع

فما عسى أن يفعل باحث عربي في وضع حضاري متأزم؟ كيف يواجه الجهل وسيادة العجمة في مرحلته؟ وكيف له أن يُصحح ما اختل من الطباع؟

وما المشروع الإصلاحي التقويمي الذي يستجيب لتطلعات تلك المرحلة؟ وما آليات ذلك المشروع؟

من أجل تحقيق الإصلاح استعمل منهجا، اعتبره آلية، به «تُقمَعُ - الطبّاع - بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية، فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن»[٤٠]. فمشروعه في المنهاج محاولة لقمع طباع مختلفة، وقمعها يتم عن طريق إرجاعها إلى قوانين البلاغة، لتميز الطباع بين ما يَحْسُن وما لا يَحْسُن. وحتى حين تسترد الطباع توازنها، فإنها لا تكفي وحدها، إذ لا بد من معرفة القوانين الأساسية الضابطة للعلم بالشعر. فلا يمكن القول مع

المدعين إن صناعة الشعر لا تحتاج إلى أكثر من الطبع، «إذ لم تكن العرب تستغني بصحة طباعها وجودة أفكارها عن تسديد طباعها وتقويمها باعتبار معاني الكلام بالقوانين المصححة لها، وجعلها ذلك علما تتدارسه في أنديتها، ويستدرك بعضهم على بعض وتبصير بعضهم بعضا في ذلك»[٤١].

إن الجهل بالقوانين الأساسية للعملية الشعرية يُعرض الإبداع إلى الغثاثة والإدعاء الكاذب. وقد لاحظ حازم في زمانه أن من أراد أن يصوغ قافية يرفض أن يأخذ أي توجيه أو تبصير، فقد أصبح يظن «أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ اتفق، كيف اتفق نظمه وتضمينه. أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون أو رسم موضوع»[٤٢].

وهكذا أوقد حازم سراجا يستضيء به من أراد أن يتعلم كيف يقول الشعر [سراج الأدباء]، وكيف يتمثل حقيقة الشعرية في الشعر، كما هيأ للناقد المنهاج الذي يسير عليه في تحليل الشعر وتقييمه وتذوقه [منهاج البلغاء]. فالشاعر والناقد في حاجة إلى العلم. فالكتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء». ولا يمكن أن تحاصر أزمة الثقافة في عصره إلا بالعلم والتعلم. فالشاعر - كما يقول - يحتاج مع طبعه إلى تعليم معلم أو تبصير مبصّر.

فأمام تراجع النفوذ الإسلامي أمام المد المغولي الصليبي، وأمام التراجع الحضاري وما لحق القيم والطبائع من اضطرابات وتشوهات، كان لا بد من وجود نزعة إصلاحية تبعث التجديد في كيان الأمة، وتتخذ العلم والتعلم وسيلتين للخروج من التخلف، فإلى أي شيء يحتاج حازم في بناء مشروعه هذا لإقامة العلم بالشعر؟ يقول: «وإنما احتجت إلى الفرق بين المواد المستحسنة في الشعر والمستقبحة، وترديد القول في إيضاح الجهات التي تقبح، وإلى ذلك غلط أكثر الناس في هذه الصناعة، لأرشد مَن لعل كلامي يحل منه محل القبول من الناظرين، وأزَعَ كل ذي حجر عما يُتعب به فكره ويصم شعره»[٤٣].

أي أنه يحتاج إلى آليات التمييز بين الجيد والرديء، ليرشد العقول إلى جادة الصواب. وهي الآليات التي يتحقق بها العلم بالشعر أي النقد الأدبي. فمن أين سيستمد حازم تلك القوانين الصحيحة التي يجري بها التمييز بين الجيد والرديء؟

لقد تحددت معالم البلاغة في المشرق، وتبلورت مباحثها وتطبيقاتها في ساحات النصوص عامة، واتضحت مناهجها في أقصى الشرق (خوارزم، جرجان...) وفي صرة العالم الإسلامي (العراق والشام ومصر واليمن). فهل يريد حازم أن يأتي بقوانين جديدة تختلف عن القوانين التي تعارف عليها أهل البيان في المشرق والمغرب؟ وهل يسعى إلى تجاوز ما أنجزه النقاد العرب السابقون؟ ما الوجهة التي سيتخذها لإنجاز مشروعه، وتأصيل العلم بالشعر؟ لقد اتجه صوب ديوان الشعر العربي يقرأ دواوين أعلامه، وإلى جهود النقاد العرب وما وضعوه من آراء

وتصورات، واتجه بشكل خاص إلى ما أنجزه الفلاسفة المسلمون من شروح أو تلخيصات لكتابي الشعر والخطابة الأرسطيين، إذ كانت طبيعة المشروع الإصلاحي تقتضي منه وضع القوانين وتأصيل العلم بالشعر، فكان لا بد من الاستعانة بأهل الفلسفة، ومن هنا توقف عند جهود الفلاسفة المسلمين، وحاول أن يستفيد منها ويتجاوزها لما يلبي حاجة مرحلته وطبيعة شعر الأمة التي ينتمي إليها.

ب - مع جهود الفلاسفة المسلمين

اتجه حازم إلى عمل الفارابي (٣٣٩هـ)، ومنه: مقالة في قوانين صناعة الشعر، ويعتبر هذا الأثر تلخيصا لكتاب الشعر لأرسطو. فوجد أن الفارابي لم يقصد «إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم (أرسطو) لم يكمل القول... في صناعة الشعر»[٤٤].

ووجد ابن سينا (٤٢٩هـ) يقول في نهاية تلخيصه لكتاب الشعر لأرسطو: «ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاما شديد التحصيل والتفصيل»[٤٥].

ولعله اطلع على ما قاله ابن رشد (٥٩٥هـ) في تلخيصه لكتاب الشعر: «إن ما شعر به أهل لساننا من القوانين الشعرية بالإضافة إلى ما في كتاب أرسطو هذا - كتاب الشعر - وفي كتاب الخطابة نزر يسير»[٤٦].

والفارابي يكتفي بالإشارة إلى ما يحضره من القوانين الشعرية ويقول: «ولو رمنا إتمام الصناعة التي لم يرم الحكيم إتمامها - مع فضله وبراعته - لكان ذلك مما لا يليق بنا»[٤٧].

وابن سينا بدوره لا يروم إتمام الصناعة، وإنما يحلم بأن تتاح له الفرصة ليجتهد فيبتدع في علم الشعر المطلق.

ج - فما هدف حازم من مشروعه هذا؟

- هل يريد إتمام ما لم يرد الحكيم إتمامه؟ وكأنه يريد أن يستكمل نظرية أرسطو في الشعر التي لم يرد الحكيم إتمامها، ولا يرى - مثل الفارابي - أن ذلك لا يليق به.

- وضع قوانين لعلم الشعر عند العرب تربو على ما وضعت الأوائل، فهو في بحثه عن كيفيات التصرفات في الشعرية العربية، وأمام ما تزخر به من أنماط القول في لسان العرب، قال: «فلذلك وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل»[٤٨].

- يريد أن يحقق حلم ابن سينا. لقد أراد أن يستكمل ما ورد عند أرسطو، وأن يتجاوز ما وضعته الأوائل، تحقيقا لحلم ابن سينا. وكشف حازم عن ذلك بقوله: «وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبوعلي ابن سينا»[٤٩].

فابن سينا الذي كان يأمل أن يجتهد فيبتدع في علم الشعر المطلق كلاما شديد التحصيل والتفصيل، يأتي حازم ليحقق رغبته وحمله. فكيف تحقق ذلك الحلم؟ وهل أتى حازم بما لم تات به الأوائل؟

د - تحقيق حلم ابن سينا

كانت غاية حازم في مشروعه أن يضع علم الشعر المطلق، أن يكشف عن جوهر الشعر العربي، «وما أبدت فيه العرب من العجائب»[50]. وهذا لا يتأتى له إلا بتأصيل منهج لم يُسبق إليه. يقول: «ولقد سلكت في... ذلك مسلكا لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه، وتوعر سبيل التوصل إليه... فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر لما اشتملت عليه تلك الصنعة، فتجاوزت أنا تلك الظواهر... إلى التكلم في كثير من خفايا هذه الصناعة ودقائقها»[51].

فحازم لا يسلك سبيل من تقدمه، بل يريد تجاوز النقاد والفلاسفة قبله ليضع علم الشعر المطلق، ويأتي على حد قوله «بقوانين كلية، يعرف بها أحوال الجزئيات من كانت له معرفة بكيفية الانتقالات من الحكم في بعض الأشياء إلى الحكم به في بعض»[52].

وعلى الرغم من رغبته الشديدة في تناول خفايا الصنعة الشعرية ودقائقها، إلا أن ضرورة التأليف والتواصل مع القارئ تقتضيان أن يقتصر «من هذه الصناعة على ظواهرها ومتوسطاتها ويمسك عن كثير من خفاياها ودقائقها، لأن مرام استقصائها عسير جدا، مضطر إلى الإطالة الكثيرة، ولأن هذه القوانين الظاهرة والمتوسطة أيضا من فهمها وأحكم تصورها وعرفها حق معرفتها، أمكنه أن يصير منها إلى خفايا هذه الصنعة ودقائقها. ويعلم كيف الحكم فيما تشعب من فروعها، فيحصل له جميع الصنعة أو أكثرها بطريق مختصر»[53].

فمنهجه العام يقوم على تحديد قوانين كلية بها تُعرف الجزئيات. وكان هذا طموح كثير من الباحثين خلال القرنين السابع والثامن، صونا للقوانين العامة من الاندثار أمام بداية التراجع لحضارة أهل الإسلام آنذاك. من هنا اعتبر الأستاذ محمد الفاضل ابن عاشور أن منهاج حازم في منحاه البلاغي جاء بمنزلة الأصول من الفروع، أو بمنزلة فلسفة العلم من العلم، كمنزلة رسالة الإمام الشافعي من علم الفقه، وأنه بموقفه في تأصيل علم البلاغة قد أخرج «ما وراء البلاغة» من البلاغة كما يخرج «ما وراء الطبيعة» من الطبيعة[54].

فماذا يقال لمن ذهب إلى أن حازما كان واقعا تحت تأثير أرسطو، وأنه طبق ما أخذه عنه على البلاغة والنقد العربيين؟ إذا كان أرسطو قد صاغ قوانينه في ضوء متابعته للتراجيديا الإغريقية، أو قُل في ضوء مادة شعرية أو خطابية لها أسسها وخصائصها ومجالاتها، فكيف لحازم أن يستفيد من تلك القوانين؟ كيف يتأتى لبلاغي أن يعرف ما وراء البلاغة إذا كان يجهل المادة الأولية التي في ضوئها يجري التأصيل والتشريع؟ فكيف يجلب حازم قوانين لمادة يجهل عنها كل شيء؟

ألم يقرر في منهاجه هذا المبدأ؟: «من يريد أن يستنبط هذه الصنعة (الشعر) من صناعة أخرى لعله لا يحسنها بله هذه، وذلك غير ممكن، فإنما يُستنبَط الشيء من معدنه ويطلب في مظنته»[٥٥].

وهل يجهل حازم أن الخطوة الأولى في العلم هي أن نحدد مادته وموضوعه؟ وإذا كان من البداهة ألا يعرف أرسطو الشعر العربي، فكيف نقتبس منه قوانين لهذا الشعر؟ ألم يقل حازم: «لا مُعرَّج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنما يُطلب الشيء من أهله، وإنما يُقبل رأي المرء فيما يعرفه»[٥٦].

فلماذا انفتح على شروح الفلاسفة وتلخيصاتهم لكتابي الشعر والخطابة؟

كان طموحه أن يقيم «علم الشعر المطلق»، فراح يستعين بجهود الفلاسفة المسلمين لمقاربة ذلك المطلق. حاول أن يبحث عما هو ثابت أو يمكن أن يكون كذلك، في أي شعرية من دون اعتبار للزمان والمكان. أي أنه حاول أن يتجاوز الخصوصيات ليبحث عن الثوابت في أي شعرية كانت. (وهو توجه ظلت تدعيه الحداثة العربية في انفتاحاتها على الفكر الغربي الحديث). وهكذا قال حازم: «ولا يُعتبر الكلام بالنسبة إلى قائل ولا زمان البتة، وإنما يعتبر بحيث ما هو عليه في نفسه من استيفاء شروط البلاغة والفصاحة بحسب ما وقع فيه، أو استيفاء أكثرها أو وقوع أقلها فيه أو عدمها بالجملة منه، ووجود نقائضها أو أكثرها، فبهذا النحو يصح الاعتبار»[٥٧].

هـ - كيف فهم حازم أرسطو من خلال جهود الفلاسفة المسلمين؟

تتجلى آثار تلك الجهود في نقول حازم عن الفارابي وعن ابن سينا بشكل خاص، وما يمكن أن يقال إنه استفادة من ابن رشد، وان لم يشر إليه.

- فقد نقل قولين عن الفارابي [ص ٨٦، ١٢٣] لا يُعرَفُ مصدرهم.

واعتمد أربع عشرة مرة أثر ابن سينا في الشفاء، وقد تبين للباحثين بالمقارنة أن فهم حازم لكتاب أرسطو اعتمد فهم ابن سينا له بشكل خاص. فهذا د. سعد مصلوح في دراسته لنظرية المحاكاة والتخييل عند حازم أن كتابه ينبني كله على أن الشعر محاكاة وتخييل، وهذه مقولة سينوية ولا شك، كما يقول[٥٨].

والمثير حقا أن حازما لم يشر ولو مرة واحدة إلى ابن رشد، وبينهما قرب عهد (بين وفاة ابن رشد وولادة حازم حوالى اثني عشر عاما)، وهما ينتميان إلى إقليم واحد.

ويرجح د. عبدالرحمن بدوي أن يكون حازم قد تعمد إغفال ابن رشد، «لأنهما طرقا موضوعا واحدا، ألا وهو تطبيق نظريات أرسطو في الشعر والبلاغة على الشعر والبلاغة العربيين... وهذه ظاهرة نفسية مألوفة لدى المتعاصرين أو المتقاربين في الزمن»[٥٩].

ويصعب القول إنهما طرقا موضوعا واحدا أي أنهما طبقا نظريات أرسطو على الشعر والبلاغة العربيين. كما يصعب قبول إن حازما أغفل ذكر ابن رشد متعمدا، لأنه أراد أن يظهر قوته في التطبيق، وكأن المنافسة كانت قائمة بينهما، ولم تكن كذلك بين حازم وابن سينا.

ويرى د. محمد الحبيب ابن الخوجة أن حازما أغفل ذكر ابن رشد قصدا، «ولا ندري أسباب ذلك على التحقيق، ولعله وجده غير أمين في ترجمته لكتاب الشعر لأرسطو أو كان مقصرا لديه عن أن يضيف من ذلك شيئا إلى أصول النقد الشعري عند العرب، فدعاه هذا إلى الاستدراك عليه... بوضع كتاب المنهاج الذي جمع بين المبادئ والأصول الهيلينية والعربية»[60].

ألم يقل الباحث أن الشلوبين وجه حازما إلى قراءة ابن رشد، فأقبل على مطالعة مصنفاته؟ لقد كان ابن الخوجة أقرب إلى العلم حين قال إنه لا يدري سببا لإغفال ذكر ابن رشد. أما القول بأن ابن رشد غير أمين في ترجمته لكتاب الشعر، فإنه قول فيه شيء من الغموض، إذ إن ابن رشد لم يترجم كتاب الشعر لأرسطو، ولم يثبت أنه كان يعرف اليونانية. ولم يكن ابن رشد بصدد تأصيل نقد الشعر عند العرب، إنما كان يلخص الكتاب في ضوء ما عليه من شروح، تأتى له أن يطلع عليها في زمانه، ولم يكتف بالتلخيص إنما حاول أن يفهم ويقارن بين ما يقرأه وما يعرفه من تراث الأمة التي ينتمي إليها. ولا أعتبر هذا تطبيقا، كما ذهب القائلون بالتطبيق.

وجاء د. سعد مصلوح فاعتبر أن تلخيص ابن رشد كان بداية منطلق حازم لقراءة الترجمات والشروح الأخرى. واتضح للباحث - شأن د. بدوي - أن ابن رشد قد أفسد المفاهيم الأرسطية بل زيفها، ونحَل المعلم الأول ما ليس له. ورأى الباحث أن محاولة ابن رشد لم تخل من فجاجة لتطبيق ما فهمه من أرسطو على أمثلة من الشعر العربي. وهكذا رجح د. سعد مصلوح «أن حازما إنما أهمل ذكر تلخيص ابن رشد لما رأى فيه من عيوب لا نظنها كانت تخفى على مثله، بل إن محاولة ابن رشد لتطبيق أفكار أرسطو على الشعر العربي... ربما كانت علة انصراف حازم عن الإشارة إلى ابن رشد، لما تميزت به من الفجاجة الواضحة»[61].

فلماذا لم يمتعض حازم من تلك الفجاجة - إن كانت حقا فجاجة ؟ - ولماذا لم يشر إلى استفادته من ابن رشد، وتزييفه لأرسطو - إن كان حقا زيّف أرسطو؟ - وأرى أن سبب إهمال حازم لابن رشد ما يزال يكتنفه كثير من الغموض. ولعل البحث في ظروف المرحلة، من الناحية الثقافية، قد يفيد في إزالة ذلك الغموض.

وتزييف ابن رشد لأفكار أرسطو من اختلاق بعض المستشرقين ومن تبعهم. فالمستشرقان «رينان» و«دوبور» نسبا إلى ابن رشد الخلط في أداء معاني أرسطو[62]. ود. طه حسين يرى أن ما قدمه ابن رشد عن الخطابة والشعر لا يتفق بوجه من الوجوه ومعاني أرسطو، ذلك أن

ابن رشد لم يفهم هذه المعاني فحرفها جهد استطاعته»[٦٣]. ود. بدوي يجده متعسفا بل مزيفا لآراء أرسطو[٦٤].

فبأي شيء استحق ابن رشد اسم الشارح الأكبر؟ هل استحقه بالتزييف والفجاجة؟ وما هو واضح في المنهاج أن صاحبه استفاد من الشروح والتلخيصات والتعليقات حول كتابي الشعر والخطابة مما توافر لديه. ولما كانت غايته أن يحقق حلم ابن سينا فقد اهتم بتلخيصه. ولاحظ ابن الخوجة أنه «أخذ بطريقته وأحال على تعاريفه وحدوده واستعمل كثيرا من ألفاظه وصيغه، وذكر أحيانا الأمثلة نفسها التي ذكرها الشيخ الرئيس. ولقد اعتمد كتاب فن الشعر لابن سينا لنقل كثير من فقر كتاب الشعر لأرسطو»[٦٥].

والحق أن ابن سينا كان هو معتمد حازم في منهاجه. أما اسم أرسطو فلم يرد في كتابه إلا مرتين.

و - تصور حازم للشعر اليوناني من خلال فهمه لجهود الفلاسفة

هناك نص يكشف عن هذا الفهم، ويقدم لنا تصور حازم للشعر اليوناني من خلال ما فهمه من كتاب الشعر لأرسطو. نص يحتاج إلى قراءة متأنية قبل الحديث عن مسألة التأثير الأرسطي في منهاج البلغاء. يقول حازم: «فإن الحكيم أرسطاطاليس، وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبه على عظيم منفعته، وتكلم في قوانين عنه. فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضا محدودة يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود. ويجعلون أحاديثها أمثالا وأمثلة لما وقع في الوجود، وكانت لهم أيضا أمثال في أشياء موجودة نحوا من كليلة ودمنة، ونحوا مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها. وكانت لهم طريقة أيضا - وهي كثيرة في أشعارهم - يذكرون فيها انتقال أمر الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس وتؤول إليه. فأما غير هذه الطرق، فلم يكن لهم فيها كبير تصرف، كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه، وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال»[٦٦].

يثير هذا النص مجموعة ملاحظات:

الملاحظة الأولى: أدرك حازم أن أرسطو تكلم في قوانين تخص اليونانيين في مذاهبهم في الشعر.

الملاحظة الثانية: أغراض اليونانيين في الشعر محدودة، في أوزان مخصوصة. وقد رجع حازم في هذا إلى قول ابن سينا: «نعبر عن القدر الذي أمكننا فهمه من التعليم الأول، إذ أكثر ما فيه اقتصاص أشعار ورسوم كانت خاصة بهم، ومتعارفة بينهم... وكان لهم... أنواع معدودة للشعر في أغراض محدودة، ويخص كل غرض وزن»[٦٧]. كما ورد عند ابن سينا في مكان آخر: «واليونانيون كانت لهم أغراض محدودة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة»[٦٨]. وقد ذكر ابن سينا أنواع الشعر اليوناني، مما لم يرد ذكره عند أرسطو، وحدد تلك الأنواع في اثني عشر نوعا، كما عين موضوعاتها.

الملاحظة الثالثة: ولما قرأ حازم ما ذكره ابن سينا عن أنواع أشعار اليونانيين، وما ورد عن الفارابي قبله، وجد أن مدار أشعار اليونانيين «على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء، وصور لم تقع في الوجود. وقد يتكئ شعرهم على خرافات حول أمور موجودة تشبه أمثال كليلة ودمنة».

فحازم يرى أن شعرهم له منحى أسطوري لا حظ له من الواقع. وما يقوله حازم هنا عن الخرافات التي كانوا يضعونها، هو ما فهمه من أمر التراجيديا التي تناولها أرسطو ونظر لها في كتاب الشعر. فماذا كان يفعل شعراء المسرح اليوناني - في تصور حازم؟ - كانوا «يختلقون أشياء يبنون عليها تخاييلهم الشعرية، ويجعلونها جهات لأقوالهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع فيه، ويبنون على ذلك قصصا مخترعا نحو ما تحدث به العجائز الصبيان في أسمارهم من الأمور التي يمتنع وقوع مثلها»[٦٩].

فالمسرحية بتصورها حازم بمثابة حكاية ترويها عجوز للصبيان في أسمارهم. وقد استهان بها، لأنه يجهل عنها كل شيء. وقد وجد ابن سينا يذم ذلك النوع من الشعر، فنقل عنه قوله: «ولا يجب أن يحتاج في التخييل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة». وقال أيضا: «إن هذا ليس مما يوافق جميع الطباع»[٧٠].

الملاحظة الرابعة: ومدار شعر اليونانيين أيضا على «انتقال الزمان وتصاريفه، وتنقل الدول وما تجري عليه أحوال الناس».

هذا ما فهمه حازم عن الجنس الأدبي الثاني عند اليونان، الذي هو الشعر الملحمي، فالملحمة عنده انتقال أمور الزمان وتصاريفه».

وما عساه أن يفهم عن الملحمة. والفارابي يسميها «أفيقي»، ويقول إنها تعني عندهم «سير الملوك وأخبارهم وأيامهم ووقائعهم»[٧١].

وابن سينا يسمي الملحمة «أفي»، ويقول: «وهو نوع من الشعر تذكر فيه الأقاويل المطربة المفرحة لجودتها وغرابتها وندرتها»[٧٢]. و«أفي» «عنده كأنه طراغوديات [أي تراجيديات] كثيرة مجموعة في خزانة واحدة»[٧٣].

و«أفيقي» و«أفي» تعني عند الفارابي وابن سينا «إبوس» epos التي هي epopée أي الملحمة.

الملاحظة الخامسة: نجد حازما في هذا النص يرى أن التشبيه في شعر اليونانيين وقع في الأفعال لا في ذوات الأفعال. وحازم يذكر هنا ما قاله ابن سينا: «والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في كثير الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير. وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلا كاشتغال العرب، فإن العرب... كانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه»[٧٤].

والخلاصة أن الشعر اليوناني، كما فهمه حازم من خلال تصورات الفارابي وابن سينا، كان ضيق المجال، محدود الآفاق، له أغراض محدودة في أوزان مخصوصة. وجل مداره على خرافات، ولم يكن للشعراء اليونان فيه «كبير تصرف» على حد قوله. ثم إن ذلك الشعر يختلف اختلافا جوهريا عن الشعر العربي،إذ إن الأول محدود الأغراض لا يخرج عن الخرافات وانتقال أمور الزمان، ويقع التشبيه فيه في الأفعال، أما الشعر العربي فيقع فيه التشبيه في ذوات الأفعال أي تشبيه الأشياء بالأشياء.

فما وضعه أرسطو من قوانين عن شعر اليونان يبقى محدودا في خصوصيته، قاصرا على محاكاة الأفعال [تشخيصها على خشبة المسرح في أشكال تراجيدية، ما أسماه خرافات] والأحوال (الملحمة) لاغير. فأرسطو - عند حازم - اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونان، فلم تكن لأمته «أصناف المحاكيات، وكيفية التصرف فيها»، شأن العرب الذين كانت لهم في أغراض الشعر، اختلافات؟[٧٥].

فارسطو بحكم طبيعة الشعر اليوناني - كما تصورها حازم - لم يجد لدى أمته أصناف المحاكيات، ولا تنوع الأغراض، ولا تشبيه الأشياء بالأشياء، فيبقى ذلك الشعر قاصرا محاصرا.

يقول حازم، تتمة لذلك النص: «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في صنوف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[٧٦].

إن مجيء الفعل «زاد» جوابا لـ «لو» بعد جمل عدة معطوفة، يجعل مطلوب الزيادة ضخما. كما اشتملت الجملة الشرطية على جموع عدة أُريد بها التأكيد على خصوصية الشعرالعربي. وفي كل هذا إيحاء بأن ما أتى به أرسطو من قوانين يظل ضئيلا بسبب محدودية أغراض الشعر اليوناني.

والخلاصة

كيف يتأتّى لهذه القوانين المحدودة لدى اليونانيين أن تستوعب ضروب الإبداع في الشعر العربي؟ وأمام اختلاف ضروب الإبداع عند العرب، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها، وأمام المحاكيات الشعرية، وتعدد أصناف هذه المحاكيات وكيفيات التصرف فيها، ماذا يجب على من أراد أن يضع مشروعا لشعرية عربية، وهو في وضع حضاري متأزم، وأمام تراث

لا يفي بالمراد، ولا يتحقق به الحلم؟ كيف السبيل إلى وضع قوانين للشعرية العربية؟ يقول حازم: «وجب أن توضع لها من القوانين أكثر مما وضعت الأوائل»[٣٧].

واضح أن أرسطو لا يفيد حازما كثيرا، لقلة قوانينه وارتباطها بمذاهب اليونانية. فماذا أخذ حازم عن أرسطو حين راح يحقق حلم ابن سينا؟ هل تم وضع علم الشعر المطلق؟

هل يمكن أن نقول مع الباحثين عن الأثر الأرسطي في منهاج البلغاء إن حازما أدخل نظريات أرسطو وتعرض لتطبيقها في كتب البلاغة العربية؟ وهل كان حقا على دراية عجيبة بالنظريات الهيلينية؟

لقد حاول حازم أن يستفيد من التجربة الفلسفية في مجال الإبداع وتحديد مقوماته وقوانين فن القول فيه. أفاد جانب التنظير وجانب المصطلحات الواردة في كتابي الشعر والخطابة الأرسطيين، من خلال ما وصل إليه من جهود الفلاسفة المسلمين حولهما. واجتهد غاية الاجتهاد في وضع ما أسماه قوانين، مما استعرضه كثير من الدارسين أثناء دراستهم للمنهاج.

ويصعب القول إن ما أتى به حازم قد حسم الخلاف في موضوع التأثير اليوناني في النقد العربي القديم. وأرى أن كثيرا من الدراسات انشدت إلى مقولة التأثير الأرسطي، وكان الأولى أن تبحث عن حقيقة مشروعة في التراث النقدي العربي. ومقولة التأثير سادت في عالمنا العربي حوالى سبعين سنة من القرن العشرين، وتحولت في نهايته إلى عولمة.

إذا كنا قد أصبحنا أثناء نهضتنا الحديثة نسير على آثار أوروبا في كل شيء، وأننا اليوم ما عدنا نتساءل هل نقلد أم نذوب ونتلاشى في غيرنا بأنفة وكبرياء، فإن من كان قبلنا كانت له وجهة أخرى. يأبى أن يسير على أثر غيره، إذ كان له أثره الخاص به، لأن الحضارات الإنسانية لا تؤسس، ولا تحقق تراكماتها المعرفية بالتناسخ.

هوامش البحث

1 إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه، أشرف على إعدادها: د. عبدالرحمن بدوي، ص ٨٦.
2 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، (٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ص ٢١ و٢٢.
3 المصدر السابق نفسه، ص ٨٧.
4 كتاب أرسطوطاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية، د. محمد شكري عياد، ص ٢٤٢.
5 المصدر السابق نفسه، ص ٢٤٤.
6 المصدرالسابق نفسه، ص ٢٤٦.
7 الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، ص ٢٠٢.
8 كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر (مقدمة د. عبدالرحمن بدوي)، ص ٥٦.
9 الشفاء، المنطق، ٩، الشعر: ابن سينا، حققه وقدم له: د. بدوي، ص ٨.
10 إلى طه حسين، في عيد ميلاده السبعين، ص ٨٧.
11 المصدر السابق نفسه، ص ٨٨.
12 منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (مقدمة المحقق)، ص ١١٨.
13 البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، د. بدوي طبانة، ص ٢٤١.
14 المصدر السابق نفسه، ص ٢٤٢.
15 تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني حتى القرن الثامن، د. إحسان عباس، ص ٥٣٩.

16 المصدرالسابق نفسه، ص ٥٤١.
17 المصدر السابق نفسه، ص ٥٦٩.
18 النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، ص ٢٦.
19 اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، د. أحمد مطلوب، ص ٦.
20 مناهج بلاغية، د. أحمد مطلوب، ص ٢٦٠.
21 المصدر السابق نفسه، ص ٢٦٦.
22 مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ص ١٢، ١٢٨.
23 مصادر التفكير النقدي البلاغي عند حازم، د. منصور عبدالرحمن، ص ٥١٤.
24 نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، د. عصام قصبجي، ص ٢٢٠.
25 حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، د. سعد مصلوح، ص ٤٧.
26 المصدرالسابق نفسه، ص ٦٠.
27 نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، محيي الدين صبحي، ص ١٩ و٢٠.
28 نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، د. صفوت عبدالله الخطيب، ص (ع).
29 المصدر السابق نفسه، ص ٣٠٥.
30 منهاج البلغاء (مقدمة المحقق)، ص ٥٣.
31 المصدر السابق نفسه، ص ٥١.
32 مصادر التفكير النقدي والبلاغي عند حازم القرطاجني، ص ٢٤.

33 أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، ٣/١٧٢.
34 المنهاج، ص ١٢٤.
35 المصدر السابق نفسه، ص ١٠.
36 المصدر السابق نفسه، ص ٢٦.
37 المصدر السابق نفسه، ص ٢٧٣.
38 المصدر السابق نفسه، ص ٧٠.
39 المصدر السابق نفسه، ص ٧٠.
40 المصدر السابق نفسه، ص ٢٦.
41 المصدر السابق نفسه، ص ٢٦.
42 المصدر السابق نفسه، ص ٢٧ و٢٨.
43 المصدر السابق نفسه، ص ٢٨.
44 مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق د. عبدالرحمن بدوي، ص ١٤٩.
45 فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا، ضمن كتاب فن الشعر، ص ١٩٨.
46 تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، ص ٢٥٠.
47 مقالة في قوانين صناعة الشعر، ص ١٤٩ - ١٥٠.
48 المنهاج، ص ٦٨.
49 المصدر السابق نفسه، ص ٧٠.
50 المصدر السابق نفسه، ص ٧٠.
51 المصدر السابق نفسه، ص ٦٨.
52 المصدر السابق نفسه، ص ٢٥٢.
53 المصدر السابق نفسه، ص ٧٠.
54 المصدر السابق نفسه، (مقدمة المحقق)، ص ١٠ - ١١.
55 المصدر السابق نفسه، ص ١٠٣.
56 المصدر السابق نفسه، ص ٨٦.
57 المصدر السابق نفسه، ص ٢٦٥.
58 حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص ١٠٠.
59 إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، ص ٨٧.
60 المنهاج، (مقدمة المحقق)، ص ١١٨.
61 حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ص ٥٥.
62 المصدر السابق نفسه، ص ٥٢.
63 مقدمة نقد النثر، ص ٢٤.
64 فن الشعر، (مقدمة د. بدوي)، ص ٥٦.
65 المنهاج، (مقدمة المحقق)، ص ١١٨.
66 المنهاج، ص ٦٨ و٦٩.
67 الشفاء، ضمن فن الشعر، ص ١٦٧.

68 المصدر السابق نفسه، ص ١٦٥.
69 المنهاج، ص ٧٧ و٧٨.
70 نفسه، ص ٨٧، ويقارن بما جاء عند ابن سينا، فن الشعر، ص ١٨٤.
71 مقالة في قوانين صناعة الشعر، ص ١٥٤.
72 الشفاء، ضمن فن الشعر، ص ١٧٦.
73 المصدر السابق نفسه، ص ١٩٨.
74 المصدر السابق نفسه، ص ١٦٩ - ١٧٠.
75 المنهاج، ص ٦٨.
76 المصدر السابق نفسه، ص ٦٩.
77 المصدر السابق نفسه، ص ٦٨.

المصادر والمراجع

إبراهيم سلامة (١٩٥٧م)، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ط ٢، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢، د. إحسان عباس،
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن، ط ١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧١.
د. أحمد مطلوب
- اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ط ١، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٣.
- مناهج بلاغية، ط ١، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٣.
أرسطوطاليس (٣٢٢ ق.م)
- فن الشعر، تحقيق د. عبدالرحمن بدوي، ط ١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.
- في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي (٣٢٨هـ) من السرياني إلى العربي، تحقيق مع ترجمة حديثة ودراسة تأثيره في البلاغة العربية، د. محمد شكري عياد، ط ١، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.
أمين الخولي (١٩٦٦م)
- البلاغة العربية وأثر الفلسفة فيها (مقال ١٩ مارس ١٩٣١)، ضمن مناهج تجديد في النحو والبلاغة والأدب، ط١، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١، د. بدوي طبانة.
- البيان العربي، دراسة في تطور الفكرة البلاغية عند العرب ومناهجها ومصادرها الكبرى، ط ٤، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
ابن البناء، المراكشي العددي (٧٢١هـ)
- الروض المريع في صناعة البديع، تحقيق رضوان بنشقرون، ط ١، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
د. جابر عصفور
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط ١، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤.
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط ١، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٨.
حازم القرطاجني، أبوالحسن (٦٨٤هـ)
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط ٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨١.
الروبي، ألفت كمال
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ط ١، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣.
السجلماسي، أبومحمد القاسم (عاش إلى حوالى سنة ٧٣٠هـ)
- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق د. علال الغازي، ط ١، مكتبة المعارف، الرباط، ١٩٨٠.
د. سعد مصلوح
- حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، ط ١، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٠.
ابن سينا (٤٢٩هـ)
- الشفاء - المنطق - ٩ - الشعر، حققه وقدم له د. عبدالرحمن بدوي، ط ١، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦.
د. صبحي محيي الدين

- نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، ط ١، الدار العربية، ليبيا، ١٩٨٤.
د. صفوت عبدالله الخطيب
- نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية، ط ١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٦.
الطرابلسي، أمجد (٢٠٠١م)
- نقد الشعر عند العرب إلى نهاية القرن الخامس للهجرة ط ١، بالفرنسية، ١٩٥٦، ترجمه إلى العربية، د. إدريس بلمليح، ط ١، دار تبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣.
د. طه حسين (١٩٧٣م)
- البيان العربي من الجاحظ إلى عبدالقاهر، مقدمة نقد النثر المنسوب خطأ إلى قدامة بن جعفر، ط ١، مطبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٣٣.
د. عبدالرحمن بدوي (٢٠٠٢م)
- حازم القرطاجني ونظريات أرسطو في البلاغة والشعر مع تحقيق قسم من «منهاج - البلغاء وسراج الأدباء» مقال ضم إلى كتاب: إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين، دراسات مهداة من أصدقائه وتلاميذه، أشرف على إعدادها د. عبدالرحمن بدوي، ط ١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٢.
د. عز الدين إسماعيل
- الأسس الجمالية في النقد العربي، ط ١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٥.
د. عصام قصبجي
- نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ط ١، دار القلم العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.
الفارابي، أبونصرمحمد (٣٣٩هـ)
- مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب فن الشعر، تحقيق د. عبدالرحمن بدوي، ط ١، النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.
د. محمد غنيمي هلال
- النقد الأدبي الحديث، ط ١، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٧٢، أبوالمُطرف، أحمد بن عميرة (٦٥٨هـ).
- التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات، تحقيق د. محمد ابن شريفة، ط ١، مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩١.
د. منصور عبدالرحمن
مصادر التفكير النقدي البلاغي عند حازم، ط ١، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٨٠.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

تطابق الصور في متوازي الأعمال الروائية للمرأة والرجل

أ. طيبة أحمد الإبراهيم (*)

مقدمة

تقول كوليت خوري إن «لا قيمة مطلقة للإنسان، قيمته أمر نسبي تحدده ظروفه»[1].

هذه المقولة تصدق في ممارسات الحياة بواقعية تكاد تكون مطلقة، على الرغم من أن القيمة المحض للإنسان ثابتة وبمعزل عن كل ظرف.

ونحن نرى أنه من منطقية الظروف هذه، جرى تصنيف الفكر الإنساني.

وهو ليس قصرا على عالمنا العربي فحسب، فهو يشمل بقاعا عديدة من الأرض: الأدب الذي يكتبه السود في أمريكا، الأدب الذي يكتبه الصفر في شرق آسيا، ثم الأدب الذي تكتبه المرأة في عالمنا العربي، وغير ذلك كثير لو أجهدنا أنفسنا في تتبع تصنيفات الفكر.

وإذا لاحظنا معطيات الأسباب التي تدعو إلى تلك التصنيفات المجحفة، نجد أن الطرف المصنَّف يقع دوما تحت نير من صنَّفه بوضع ما يعزله.

ففي أمريكا مثلا نجد معاناة السود للخروج من طوق ذلك التصنيف بسبب تاريخ العبودية الذي كبل ذلك التجمع الإنساني ردحا من الزمن.

وإذا كان صك العبودية للسود في أمريكا قد ألقي به في محرقة مزابل التاريخ، فإن مزابلنا التاريخية لا تحرق سوى مفاتيح القيود.

ولذا فإن تصنيف الفكر في عالمنا العربي له ما وراءه من غاية، أكثر مما يبدو في الظاهر الملاحظ، فهو يأخذ خصوصية تراثنا الثقافي العربي الذي يقمع المرأة ويستعبدها من دون صك.

(*) كاتبة وباحثة من الكويت.

فلنقرأ لأحد أدبائنا الكبار في أحد أعماله ما يبرهن ما نقول: «المرأة حيوان ناقص عقل ودين، لذلك عليه أن يكلمها بالسياسة تارة وبالعصا والسوط تارة أخرى».

كانت هذه المقولة تنطلق من أحد أعمال كاتبنا العربي الذي أثقل بوزن تقديره الأدبي ساحتنا الثقافية.

وهذا أيضا أحد أبطال رواية «ذاكرة الجسد» الثائر المتمرد والشاعر المثقف يقول: «أنا أكره النساء عندما يحاولن ممارسة الأدب تعويضا عن ممارسات أخرى...»[٣].

وهكذا نرى الأدب الذي تكتبه النساء، كأنه قطعة من ثوب فضفاض لم تفصله الطبيعة على قياسهن.

بيد أنه ليس مما يهمنا، إذ جاءت أمثال هذه المقولات من كتابنا معبرة عن رأيهم في المرأة، أو في معرض دفاع عنها واستهجان ونقد لفكر مطلقها.

إنما المهم أنها تتردد دوما في أعمالنا، على أصعدة الفكر تأييدا أو معارضة، وفي ممارسات الحياة العامة، قد تكون بعدم وعي وبطريقة عفوية تتناقلها ثقافة السذج، أو برصد مخطط له لتعميقها في وعي الناس، والمرأة خاصة، لإقناعها بلعب هذا الدور. هذا هو المهم، إنه التكرار في المنتج الأدبي العربي بعموميته.

وإن مثل هذه المقولات وطرحها بعدد من الصور والمعاني، لا بد أن تهمش دور المرأة في الحياة العامة، ملحقا به بطبيعة الحال نتاجها الأدبي، الذي يراد له الحصر بين قوسين لا يرى بينهما إلا ما يخيل لنا أنه يدور حول منظورها المعزول، ما دام أنه يرى في عقلها نقص، وأنه محكوم عليها حكما تاريخيا أن تكون «علفا لأسماك الشهوة في كل مكان»[٣]، على حد تعبير صبري موسى في روايته «فساد الأمكنة». ونتيجة لذلك فإن المرأة العربية المثقفة أيضا، تأثرت بمثل هذه الأحكام وصدقتها عن نفسها، فتجدها أحيانا تستعير صورتها من ملف الرجل، وتلقي بمقولات تُدين بها نفسها.

ها هو أحد أبطال أحلام مستغانمي، يقول: «النساء هكذا دائما لا يرين أبعد من أجسادهن»[٤].

أجل ثمة أدباء أو غيرهم، قلة من الرجال أو حتى كثرة، أولئك الذين لهم القدرة على الرؤية المتعمقة للحقائق بمبعدة عن المؤثرات، ولكن ماذا في وسع قدراتهم أن تفعل وسط الخضم؟ إننا نتحدث عن الواقع الحقيقي للأدب العربي، فإن الكثير من أدبائنا العرب ورجالنا العرب وبنسبة ٩٩٪ يقولون عن أي منتج فني أو أدبي للمرأة بما يبخس الحقيقة ثمنها.

ولنلاحظ أنها النسبة التي لا تتطابق إطلاقا مع نجاح الانتخابات أو الاستفتاءات لساستنا العرب إلا في كذب منظورها.

وإنه من السخرية أن الحاجة لا تدعو إلى جدل طويل، لكي يثبت أن الكتابة الأنثوية كما يحلو للبعض نعتها، لا تعدو إلا أن تكون نسق الكتابة الإنسانية الشاملة، ليس في عموميتها

فحسب، بل في أخص خصائصها التي لا تُعزل عن نسق الكتابة الرجالية. بل إنه لا يمكن لأي عمل لتجمع إنساني، لأي مجموعة من الأفراد، أن ينشطر بخصائص تعزله بنسق منفصل يمثله فقط، سواء أكان ذلك التجمع لرجل أم لامرأة. فاختلاف الموضوع وتباينه لا يعود إلى عزلة المجموعة عن السياق الكلي، وإنما مركز على الفرد وارتباطه بانفعالاته الداخلية، ويدل على تفرده الذي هو سمة أساسية للإنسان في كل ما يعمل، سواء أكان ذلك النتاج لذكر أم لأنثى، ولا يجمع بين النقيضين أو المثلين في الخلقة البيولوجية للإنسان، سوى قدراته الفكرية التي تميزه عن غيره من الأحياء.

إذن فالتباين والاختلاف لا يعني الخروج من الجنس الشامل بجعله منقطعا كجزئية لتجمع خاص له خصائص لا تند إلا عنه، ومن ثم ينفرد بخصوصية ما، يحتاج إلى النعت بتفرع أنثوي أو رجولي، إنما يعني، أنه شخص يؤدي موضوعه الذي له خصوصيته الفردية فحسب، ضمن دائرة أشمل لا تنقسم إلى أنواع، وقد تجاوز الإنسان النوع في خلقته إلى الجنس الذي لا يتفرق.

وحتى في التقسيمات العلمية فثابت أن الإنسان جنس واحد، والمرأة والرجل ينتميان إلى جذر منفرد هو الجنس الإنساني.

فمن أين إذن جاء ذلك التقسيم؟ أليس هذا افتراء من الرجل على المرأة؟ بغرض وضع خطوط حمراء غير معلنة، تضاف إلى ما سبق من حدود طلب منها عدم تجاوزها.

ما دام أن مثل تلك المقولة منتشر في ثقافتنا العربية! إذن فلا غرو أن تمتتع العافية عن كتابة المرأة العربية في نظر الرجل العربي، حتى إن كان ذلك مما يخالف الواقع.

ولذا بات من تداعيات هذا الأمر، أنه إذا برعت المرأة في موضوع من موضوعات الأدب أو الفن، فإنه لا يعدو إلا أن يكون الشاذ وليس القاعدة.

إذن في كل مرة على المرأة أن تسعى إلى برهنة نتاجها منفردة، لكي تبقى صفة العمل الذي تنتجه جميع النساء معزول على الدوام.

وليت الأمر يقتصر على هذا وتنجو من الاتهام، فحتى بعد أن تثبت جدارة إبداعها، نجد من الرجال من يدعي الكتابة لها، وكأنها مختومة بالضحالة، التي لا تدع لقدرتها إنتاجا ما يستحق الاهتمام، وليس ببعيد عن الأذهان ذلك المدعي الذي نحل لنفسه عملا مميزا لإحدى الأديبات المبهرات، ولكن جاءت روايتها الثانية مدهشة في تقنيتها الفنية أكثر من الأولى، لتكذبه.

إن التعبير بمصطلح الكتابة النسائية أو الأنثوية في رأيي لا يعدو أن يكون اصطلاحا يفتقر إلى الدقة الموضوعية.

فالفكر الإنساني ينتج عن وحدة حية واحدة هي مخ الإنسان، وهذه الوحدة لا تختلف في طرائق التفكير إلا لبيان الفروق الفردية.

وإذا اتخذنا الواقع الموضوعي الخارج عن الكينونة أيضا، فسنرى أن قضايا الحياة هي قضايا المرأة والرجل، وكل إنسان منفرد بمثابة شظية منفصلة تدور في فلك الكتلة الإنسانية أولا، ثم في فلكها الخاص بها، الذي لا يشاركها في خصائصه أحد.

وبما أن كل شظية محتومة بالبعد عن الآخرين لتفردها، إذن لا بد أن يكون لها تجاربها وتخيلاتها وآمالها الخاصة تبعا لممارسة الحياة عليها.

نريد أن نصل إلى أن الاختلاف في الطرح ليس نتاجا لاختلاف جذري تحدده حدود فاصلة تتعلق بالأنوثة أو الرجولة، ولكن لوجود تلك الفروقات الفردية التي تأتي بمعطيات وتجارب، تمايز بين الفرد وغيره.

وإذا أخذنا الأدب كقضية يمكن أن ندلل بها على اختلاف الطرح الكتابي بين الأدباء فليكن ذلك بين دول مختلفة، وسوف نلاحظ اختلاف مظاهر وعلامات التجارب التي تميز أدب كل دولة.

مثلا هل يمكن أن ننحو إلى الحصر الضيق ونقول: أدب لبناني وأدب مصري وأدب سعودي أو كويتي، أو نقول أدب عربي يتصف بشموليته الكلية ويتنوع بانعكاسات تجارب ناسه وتأثير البيئة عليه.

وإذا اتسعت الدائرة لا نقول أدب إنجليزي وأدب إسباني أو أدب عربي، إنما نرى أنه ينضوي تحت لواء الأدب الإنساني، ويتفرد بخصائص بيئته التي تظهر تغايرا في العادات والظروف.

وبما أن المرأة والرجل في البيئة الواحدة تشملهما الظروف نفسها، فالاختلاف يأتي من الفروق الفردية بينهما فحسب.

وفي حالات الاستثناء، ربما تُقاد إلى ذلك الحصر عندما يكون النتاج شديد المحلية، أو شديد الخصوصية عندما يكتب المرء عن تجاربه الخاصة جدا، تلك التي لم ولن تحدث إلا معه.

وهذا يدلل على هبوط في الناحية الفنية للعمل الأدبي الخاص بالفرد، وربما انعدام الموهبة.

إنه في رأيي إن لم يتخذ العمل الفني الطابع الشمولي في الاستيلاء على مشاعر الإنسان أينما كان، بغض النظر عن ذكورته أو أنوثته، كما يحدث عندما نقرأ أعمالا ذات فنية عالية، تلك التي تمتلك القدرة على إشعارنا كأنها حدثت لنا، على الرغم من أنها بعيدة كل البعد عن أي من انتماءاتنا، وقد لا تكون مكتوبة في لغتنا.

إن كانت غير ذلك، فلا يقاس عليها.

إذن الأمر لا يتعلق بالكتابة الأنثوية والادعاء بتفردها النوعي عن أدب الرجل، وإنما هي الفروق الفردية، ما يخلق ذلك التفرد حتى بين رجل ورجل، أو امرأة وامرأة.

ورأيي أيضا أنه حتى لو فرضنا توحد كل العوامل بين كل بيئات الأدباء، واندمجت الإنسانية في حضارة واحدة، بل لو سادت المرأة واقع كوننا المعيش، كما جاء في رواية «انقراض

الرجل»[5]، وتوحدت تجارب أفرادها فسيكون تأثير هذه التجارب مختلفا عليهن. ولذا لن تتلاشى الفروقات الفردية مطلقا.

وبالتالي لن يكون المنتج واقعا تحت تأثير متشابه، تنشأ عنه صلات رحمية يمكن إرجاعها، إلى مجموعة أنثوية أو ذكورية.

فالفروقات الفردية هي ما يظهر هذا التنوع، وما يجعل الحياة مشوقة تجدد نفسها باستمرار.

إذن ففي النهاية، من هذه المقدمة، إن ما يظهر لنا من مغايرة بين أدب وأدب ما هو إلا محصلة الفرد الناجمة عن حضارته وتجاربه في كل ما يراه ويحسه، وليس ما يختص به جنسه، لو كان له جنس مغاير مع الفرض الجدلي.

نخلص إلى أنه لا يمكن فصل جنس إنساني إلى مجموعتين تختص كل واحدة بتأثير منفصل، وتسير على نهج واحد يحكم تفكيرها الاختلاف البيولوجي، الذي يعمل على أداء وظائف تخدم الحياة، وأخرى تتأثر بدرجة مغايرة على أساس من ذلك الاختلاف أيضا، على الرغم من وحدة الجنس.

فمما أرى أن أيا من القضايا المعالجة في الأدب الروائي، أو الأدب عموما أو في أي منحى من مناحي الفن، لا يمكن أن يعتبر منحى أنثويا فحسب، إلا عند من يريد أن يحجم دور المرأة ويبعدها عن القضايا الإنسانية الشاملة بحصرها في حلقة تدور حول أنوثتها، سواء اتسعت هذه الحلقة أم ضاقت، أو من يريد أن يجرد المرأة من كونها فردا من جنس الرجل يهمها ما يشمل كل قضايا هذا الجنس.

ولكي لا يأخذنا التشعب والاستطراد في هذه المقدمة، نعود إلى الموضوع في السياق المطلوب، لنرى ما نأخذه من صورة الرجل في أدب كتبته المرأة العربية، وصورة الرجل في أدب كتبه الرجل العربي، في مبحث مقارن صغير متواضع، لخمسة مؤلفين لعشر روايات.

وقد حد من نشاط المبحث عاملان.

أولا: ضيق الحيز الممنوح.

ثانيا: عدم جرأتنا التي جعلتنا نحجم عن كشف الغطاء السميك المسدل على العقل العربي، الناشئ من التأثير الثقافي الذي خلقه تأويل المعطيات الدينية على كر القرون، والسياسة أحيانا حسب مقتضى العصر.

ذانك العاملان اللذان يشكلان القاسم الأكبر من زخم موروثنا الثقافي ولا يزالان حتى الآن، كانت المرأة العربية العلامة المستهدفة لهما أبدا، ولكن رغم ذلك لا نستطيع التعامل معهما.

أجل، فعلى الرغم مما في موروثاتنا من عظمة، إلا أن من ينوء بعبء حمل الجانب السلبي منه كاهل المرأة العربية كجزء رئيس أثقلها وحدها، كما لو أن حكما مؤبدا صدر عليها على مر القرون لمعاقبتها لكونها أنثى، ومع هذا لا أجرؤ على التطرق إليهما، لأن كاهلي أيضا يعجز عن

حمل تبعات النتائج، ولا أظن أنني سأجرؤ مستقبلا على المدى المنظور من حياتي الأدبية، ما لم تتغير الأحوال في العقل العربي، فيسمح بتوسيع قاعدة دائرة الحوار الديموقراطي.

ولذا سوف نتناسى ذلك السور العصي من الموروث الذي يحيط بفكر الإنسان العربي وينحو به إلى العطاء بما يطبعه بطابعه، ثم يحكمه بمعطيات عسيرة على النقض.

ولكن قبل البدء أود أن أشير إلى أنه كان من أصعب المهمات الكتابية عليّ، الدخول إلى عقول المبدعين من خلال إبداعاتهم للنظر في ماذا كان في نياتهم التعبير عنه، عندما كانوا يؤلفون.

وددت لو أنه طلب مني التأليف في موضوع ما، للتخلص من المشقة التي قدرت أني لن أكون ندا لها بما يكفي.

فالنظر إلى ماذا كان الكتّاب يفكرون به من خلال القراءة لمؤلفاتهم، يحتاج منا إلى الكثير من التأويل الذي قد لا نصيب فيه.

ولذا أرجو أن أوفق في إبراز مقدار التنوع في الفروق الفردية بين كاتب وآخر من جهة، ومن جهة أخرى نرى مدى تطابق صور الرجل في أدب المرأة العربية، مع صور الرجل في أدب يكتبه الرجل، وإن كان وجود ذلك التطابق نسبيا، لوجود تلك الفروق الفردية بين شخصين، حتى لو حكمتهما ظروف واحدة، كاتخاذ تقنية كتابية واحدة، وموضوع يتسم بخط فكري معين، لعقد تاريخي معين من القرن الماضي على قربه، أي عامل الزمن، والتشابه في الأسلوب، ولا أعني به استخدام اللغة كأداة بيان جمالية فحسب، وإنما طريقة إبراز الفكرة من خلال تلك الأداة.

وغير ذلك مما يحكم طبيعة الأعمال الروائية.

علما بأني لم أختر تلك الأعمال بناء على قدرتها الفنية التي لا تضاهى، فقد يكون منها ما هو جيد جدا، ومنها ما هو متوسط الجودة، أو ما هو متواضع في مبناه، وإنما قدر الإمكان لما رأيت فيها من خطوط التوازي في كل ثنائية منها ما يخدم الفكرة التي أريد بيانها.

كما أني لم أحاول قطعا إخضاع تلك الروايات لعملية نقد جذرية، في أي منحى اتخذته، سواء كان ذلك من الناحية الفنية أو التقنية، أو غير ذلك مما ينقد به، فليس هذا هو الهدف من هذا المبحث.

وإنما انصب همي في البحث عن صورة الرجل في ذهن المرأة، وهي تعبر بطريقة غير مباشرة عن تلك الصورة، وأيضا عن صورة الرجل عن نفسه، وهو يعبر بتلك الطريقة نفسها، ومع هذا لم يكن من الميسور إبراز كامل الجوانب في الصورة لكثرة تعددها في كل رواية من تلك الروايات، خوفا من الإطالة بما يتجاوز حدود الممكن من الورقة، فاضطررت إلى الإيجاز الشديد الذي أخشى أن يكون مخلا في الإيضاح.

وسوف أقتصر في ورقتي هذه على ثلاث روائيات مبدعات:

١- من سوريا، كوليت خوري وروايتيها «ليلة واحدة»، «ومرّ صيف».

٢ - من الجزائر، أحلام مستغانمي وروايتيها «ذاكرة الجسد»، «فوضى الحواس».

٢ - من قطر، دلال خليفة وروايتيها «دنيانا»، و«الأشجار في البراري البعيدة» يقابلهن في خط مواز على التوالي:

١ - من مصر صبري موسى في روايتيه «حادث النصف متر»، و«فساد الأمكنة».

٢ - من الكويت، حمد الحمد في روايتيه «زمن البوح»، «مساحات الصمت».

خطي التوازي الأول:

الأديبة كوليت خوري في «ليلة واحدة»، «ومرَّ صيف».
الأديب صبري موسى في «حادث النصف متر» و«فساد الأمكنة».
«ليلة واحدة» «ومر الصيف»

يتعين علي قبل البدء أن أوضح، أن ما دعاني إلى أخذ هذين الروائيين كمتلازمين وجود ذلك التشابه، الذي يكاد يكون كبيرا في البنية الأساسية لتلك الأعمال الأربعة، التي أنشأها عقلا امرأة ورجل، في عوامل تتمثل في قصر الرواية، وصورة الجملة المكثفة المعنى، وقصر العبارة ورشاقة الأسلوب.

بالإضافة إلى أن تطابقهما يكاد يكون تماما في الزمن السردي. وأيضا في التكوين الخلقي للرجلين بطلي الروايتين «ليلة واحدة»، «حادث النصف متر»، فكل منهما تجري في عروقه دماء أجنبية، إنه نصف عربي.

فقد كان البطل (كميل) في رواية «ليلة واحدة»، من أب عربي وأم فرنسية، وقد جاء الذكر في رواية «حادث النصف متر» من رجل تركي اغتصب فلاحة فأنجبت بنتا، ورجل فرنسي اغتصب فلاحة أخرى فأنجبت ذكرا، ومن تعاقب الأجيال جاء البطل الهجين، وهذا ما يجعل المقارنة منصفة تقريبا.

ولكي نستقرئ ماذا في ذهن كلا الكاتبين وهو يرسم لنا نموذجه الذكري، نعود إلى الرؤية التي يمتلكها المبدعون فيما يخص عمله، كما في مقدورنا التأويل.

ففي «ليلة واحدة» نرى في هذه الرواية حلقات سلسلة يتكون عقدها من كلمات تتغزل بقوة الرجل وهيمنته. وهي لا تعدو صورة واحدة لثلاثة رجال في عمل واحد، تكاد تشملهم صفات موحدة في الواقع الروائي هي، صورة الأب، فعلى الرغم من أن دوره جاء هامشيا في سياق الرواية، إلا أنه كان مؤثرا، فقد كان يجسم جبروت الرجل وعنته. نسمع البطلة: «كنا نخشاه، كان قاسيا تحدى تفكيره التقاليد»[٦]، التقاليد كانت تجعل والدي يتمسك ببعض الآراء الخاطئة ولا يفهم أن من الممكن أن يكون للفتاة طموح غير الزواج. فالفتاة ولدت لتتزوج لا لتدرس مهنة اختص بها الرجال[٧].

ويستمر الحوار ليكشف لنا المزيد من معاناة المرأة، ها هو الأب يخاطب ابنته

- لماذا لا تريدين الزواج؟
- أجابته ببراءة
- أود أن أكمل دراستي!
- ... الدراسة ليست للفتاة!... على كل حال أرجو ألا يكون هناك سبب آخر يمنعك من الزواج.

جرحتني كثيرا كلماته[٨].

هذه الجملة الأخيرة على الرغم من بساطتها إلا أنها تعبر عن معنى مزدر لوضع المرأة، حتى في نظرتها إلى نفسها.

لماذا جرحتها كثيرا كلماته؟

هل لأنه يتهمها بأنها تريد اختيار الزوج بمحض رغبتها، أو لأنه يتهمها بأنها قد تكون أحبت شخصا آخر؟

هل خيار الزواج أو خيار الحب بحد ذاته تهمة، تعانيها المرأة العربية؟

ألا يعني هذا حجرا على أخص خصوصياتها الإنسانية؟

لماذا يرى الرجل ما تحسه المرأة عيبا لا يراه في نفسه؟

أسئلة تفسر إجابتها مجلدات التاريخ العربي.

وهكذا يمضي عنت الرجل في صورة الأبوة، فيتدخل في رسم مصير البطلة (ابنته) التي تبدو ضعيفة لا تستطيع الدفاع عن نفسها، ولا تتحكم في مصيرها، ولا حتى السماح لها بأن ترى من يراد لها أن تتزوجه. تقول البطلة: «كنت أحاول أن أشاهدك من ثقب الباب... كنت أراك قطعا... قطعا... رأيت يديك في الليلة الأولى... ثم رأسك... ثم حذاءك... وكنت أقضي ليالي أجمع القطع المرسومة في مخيلتي لتستقيم في ذهني صورة الذي سيصبح زوجي»[٩].

وعندما تبحث هذه الفتاة المغلوبة على أمرها عن المناصرة لا تجد سوى أم مستكينة. فتترك للأب المسيطر أن يقرر مصيرا لا يخصه، ويرسم حياة ليست حياته، وعندئذ تتزوج البطلة (رشا) رجلا لم تختره ويكبرها سنا، يتصف بأنه حازم ومسيطر. يبقيها إلى جانبه كدمية متحركة.

وتعبر البطلة عن مكنوناتها ورأيها بوضعها في احتجاج سلبي «كنت أبكي مع أنني في تلك الأيام كنت سعيدة... أو بالأحرى كنت أعتبر نفسي سعيدة، فقد كنت أعتبر السعادة هي عدم الشقاء، ولم أكن شقية معك! كانت حياتي تسير هادئة ناعمة تماما كدموعي»[١٠].

«وكنت دائما راضيا عني قانعا بما أفعل... الآن نفسك كبيرة ومسالمة؟ أم لأن طبيعتي المستسلمة كانت تسد عليك كل مجال للنقد»[١١].

«هل فكرت في يوم من الأيام أن هذه المرأة التي اشتريتها كي تكمل أثاث بيتك هي إنسانة؟... تؤثر ألف مرة أن تشاركها فكرة من أفكارك على أن تقدم لها أطايب المآكل»[١٢]، «لأنك لم تستطع في حياتك أن تنظر إلي كامرأة... كنت زوجتك أي قطعة ضرورية متحركة من أثاث البيت»[١٣].

فلننظر إلى المقارنة التي تضع البطلة نفسها في ميزانها، (قطعة من الأثاث)! لقد قالتها بطريقة استنكارية عاتبة، ولكن ما يهمنا، هل المعنى بعيد تماما عن تفكير الرجل العربي، في بعض الأقطار العربية التي تضطهد المرأة؟

والمرأة فيها ترى أن ذلك أمر عادي، لا يخرج عن نواميس الطبيعة، فكيف إذن يخرج عن قانون حقوق الإنسان.

وهكذا تبدو لنا صورة واحدة قوية لا تنازع لرجلين.

وامرأة ضعيفة تنازع في كل حق من حقوقها.

وتأتي بعدها صورة للحبيب، وعلاقتها به قصيرة لا تزيد على ليلة واحدة، كانت علاقة عميقة حميمة، ولكن لا تخرج كثيرا عن النمط السابق في خيال الكاتبة، لتتطابق مع صورة الأب والزوج، على الرغم من كونه عاش وتربى في أحضان أم فرنسية.

كان الحبيب أيضا يكبر البطلة في السن وناجحا في عمله وقادرا على تحمل المسؤولية (مسؤولية المرأة بالذات) تتكرر صورة الأب مرتين، نسمعها تقول عنه: «شعور جميل هدهد أنوثتي، وغفا في ابتسامة ناعمة على شفتي... كان مبعث هذا الشعور سببا تافها... وهو علمي بأن رجلا قويا جدًيا كان يسير ورائي حاملا حقيبتي.. في اللاشعور صور لي خيالي الشرقي الواسع أنني أنثى ضعيفة يدللها رجلها القوي»[14].

«كنت أتمنى دائما أن أشعر بأنني أنثى... ومن طبيعة الأنثى أن تضعف...»[15].

من قال لها إنها ضعيفة؟ من أقنعها أن الشعور بالضعف متعة؟ كلام قاله الرجل لتقتنع به المرأة وتردده.

إذن هذا ما استولى على إعجابها بالدرجة الأولى، الرجل القوي، الذي يحمي أنوثتها الضعيفة بالإضافة إلى قدرتها على تحمل المسؤولية - مسؤوليتها - «الذراع القوية تحيط كتفي بحزم فتشعرني بأمان... وتدلني على الطريق»[16].

لكي تكتمل سلسلة القوة الممتعة في أسرها للبطلة، ترينا أكثر من ذلك، ترينا لذة انصياعها للاوامر، وكأنها لا تفعل سواها.

«فداعب سمعي صوت ثابت عميق ساخر... صوت يوحي بقوة صاحبه... نطق

- وإذا كنت لا تودين الجلوس فتفضلي أيضا... وقوفك بين الناس مزعج! شعرت بقوة خفية في هذا الصوت الواثق ترغمني على الجلوس»[17].

إذن هذه الصورة التي تريدها كوليت خوري، صورة الرجل القوي الواثق الآمر، التي لا تبتعد كثيرا عن صورة الرجلين السابقين - الأب والزوج - حتى في تقدمه في السن «أن الشباب يصيح في كل سنة من سنوات عمره الزاحف نحو الأربعين»[18].

إذن فالذي أسر لبها وسيطر على إعجابها هو نموذج الرجل الذي هربت من صورته، ولذا فهي لم تأت بجديد، ففي كل حالة كانت تنشد الحماية وتخضع لها، لظنها أنها لن تستطيع

حماية نفسها، كما أوهمت وقر في ذهنها طويلا، كما هي حال المرأة العربية منذ قرون، وحتى قبل أربعة عقود، وكما هي حال الكثيرات منهن الآن.

بيد أن ما يفرق بين الرجلين في نظر بطلة الرواية ما تسبغه من ذاتها من مشاعر ترفع أحدهما إلى الرجل النموذج، الذي كانت تبحث عنه، وتسقط الآخر في بؤرة صورة أبيها المتسلط التي تتبرم منها ولا تستطيع إزاءها شيئا، بينما كلاهما في الحقيقة يمثل لها صورة الأب في لا وعيها.

ومع هذا فتمردها لم يدم طويلا، وتقرر العودة إلى بحيرتها أو حظيرتها! من دون قسر عليها من أحد، على الرغم من أنه كان في إمكانها التحرر لو شاءت، ولكن تشعر بـ «أنها أشبه بالسمكة الوحيدة التي أبعدت عن بحيرتها، أنها لم تتعود أن تستنشق الهواء إلا في جوها الأليف... وهي الآن تكاد تختنق»[١٩].

هذا ما تراه البطلة (رشا) من صورة الرجل، أو ما تراه من واجب عليها تجاه المجتمع، واجب التضحية برغباتها لإرضائه، كما كانت نصيحة أمها لها.

«سوف تتزوجين آجلا أم عاجلا... المجتمع سيحاربك... رفضك المتواصل سيجعل منك لعبة تتقاذفها الأقاويل سيلصقون بك التهم... سيلوثون سمعتك... وقد يكون ذلك عائقا في زواج أخواتك الثلاث»[٢٠].

أو هذا ما تراه الأديبة كوليت خوري فيما يجب على المرأة من خنوع. أما في روايتها الثانية (ومرّ صيف)، فنرى أن المؤلفة في هذه الرواية لا تعترف بأنها الراوية، وهي مثل غالبية الكتاب، إذ نادرا ما يعترف المؤلفون بأنهم الرواة لمؤلفاتهم، ولذا فالراوي دائما يكتب الإيحاء الصامت للمؤلف، وفي هذه الرواية فإن الراوية لها وضع خاص بها، إذ تتداخل الرؤى بين الرواية والبطلة في العمل نفسه، فنشاهد الراوية تتحدث عن نفسها ورغبتها في السفر والكتابة، فتقول «فسأبدأ بكتابتها الآن»[٢١].

«إنها قصة صيف من الأصياف، بل قصة رجل من الممكن أن أقول إنه استطاع أن يحب ثلاث نساء...»[٢٢].

أما النساء فهن الزوجة مديحة - الممرضة جين - بطلة الرواية سهير - إذن فقد قدمت لنا كوليت خوري في روايتها هذه، ثلاث بطلات في مواجهة بطل وحيد.

ويشابهها في العكس ما قدمته أحلام مستغانمي في روايتها «فوضى الحواس» ثلاثة أبطال في مواجهة بطلة وحيدة.

وليس هذا هو التشابه الوحيد بين الروايتين فثمة آخر، إذ في كل منهما راوية للراوية (الحبرية) كما سيأتي ذكره فيما بعد.

وهذا يشكل عيبا تقنيا في كلتا الروايتين، لأنه يقطع اندماج القارئ في الأحداث ويحيد به عن ملاحقة السياق، عندما يلفت انتباهه لما يقوله الراوي عن نفسه.

وإذا كان ثمة مبرر فني لرواية «فوضى الحواس» يجيز ذلك القطع، ويمكن أن يدركه القارئ في النهاية.

إلا أن قطع السياق في رواية «ومرّ صيف» ليس له ما يبرره سوى إقحام الراوية نفسها لتطرح رأيا في موضوع أو تعليقا على حدث، بعيدا عما هو في متناول يدها من أحداث الرواية.

ويجعلنا أيضا نعيش في أجواء متداخلة ومنفصلة معا، بين المؤلفة والراوية (الحبرية) وبطلة الرواية التي ترويها الراوية (الحبرية).

ولكن على الرغم من هذه التداخلات يتراءى لنا أن المؤلفة لم تخرج كثيرا عن نمط روايتها «ليلة واحدة»، فقد سيطرت صورة الفارس الآتي من القرون الوسطى، على نموذج الرجل «المشتهي»، عندما كان للقوة العضلية الشأن الكبير، قبل أن تحل الآلة مكانها وتحدث التغيير، ولكن البطلة لا تشعر بهذا التغيير، وبالتالي، لا تهمل الراوية عند وصفها صورة البطل الهرقلي، أن تقحم معها قوته الجسدية وشكله الذي يوحي بتلك القوة.

ها هي تقول:

«ومدت يدها تستند على يده القوية»[٢٣].

«ومن الطبيعي جدا أن تحتويها ذراعاه القويتان»[٢٤].

«وأحست في أعماقها بشيء من الارتياح لهذه الرجولة تحيط بها وتحميها»[٢٥].

إلى قولها عنه «كالطيور الكاسرة تعوّد أن يطوي جناحيه على جراحه»[٢٦].

على الرغم من أن البطل في معظم أحداث الرواية رجل مريض. ولكي يكتمل النموذج في وجهه الآخر، فكالعادة عندما تتعرض الراوية إلى الحبيب، نجده الأكبر سنا الذي ترتمي عليه فتيات يصغرنه، وكما رأينا في رواية «ليلة واحدة» للمؤلفة نفسها، ترينا مرة أخرى كيف تقع الشابات الثلاث في غرام من يكبرهن بما يزيد على العشرين عاما.

وعندئذ تقدم لنا الراوية عمر البطل الدكتور يوسف الأسواني في حزمه الذي تقتضيه سنه فتقول «... تتجاذب عمره الأربعون والخمسون، ممشوق القامة، في عينيه ودّ، وعلى شفتيه العريضتين حزم»[٢٧].

وتؤكد الراوية على أعمار البطلات الصغيرات، فتشرحها لنا بالأرقام، فتقول عن الزوجة: «أحبت يوسف وهي في الثامنة عشرة وتزوجته، عندما قابلها منذ عشر سنوات وثلاث»[٢٨] أي في زمن الرواية كان عمرها واحدا وثلاثين عاما.

وعندما ننتقل إلى الصديقة الحميمة (سهير) نجدها في عمر الزوجة.

أما الممرضة الرقيقة المحبة «جين فهي فتاة لندنية في الخامسة والعشرين من عمرها»[٢٩].

وأيضا كما فعل صبري موسى عندما طبق مفاهيم الرجل العربي على رجل غير عربي، كما سيأتي ذكره.

فإن كوليت خوري وضعت صورة الرجل العربي في ذهنية امرأة غير عربية - الممرضة جين - وسحبتها إلى منطقتها العربية في التذوق العاطفي.

ها هي الممرضة الشابة ترى في كهولة مريضها ما يغريها.

فتقول في وله «وهل رجل مثلك يمكن أن يحبني»[٣٠].

تنبئنا الراوية بما يدور في ذهن البطل يوسف، وهو يفكر بتلك الفتاة الأجنبية التي تحاوره حبا. وقد عكست نظرته على الفتاة من واقع ما يراه الرجل العربي في المرأة العربية.

«كان يعرف أنها في حاجة إلى حماية رجل، وأنه من هذا النوع من الرجال الذي يجعل المرأة تحس بأنها في أياد أمينة»[٣١].

ثم ترينا الراوية نظرة المرأة العربية لفوقية الرجل، عندما تقول البطلة عن البطل «لم يكن يوما في حاجة إلى الشعر ليعبر عن عواطفه... مجرد اهتمامه بفتاة، غزل، ومجرد بقائه معها... حب»[٣٢].

يا له من رجل معزوز ومكرم في ذهنية الراوية، لكي ترى فيه ذاك التعطّف الذي يشعرها بالامتنان لمحبته، بمجرد بقائه معها، ثم تقول: «لقد أبت رجولته على الدوام أن تستعين بالكلمات المنمقة»[٣٣].

لنلاحظ، لم تقل مثلا أبت كرامته، أبت عزة نفسه، ولكنها قالت أبت رجولته، وكأن الرجولة شيء مختلف وربما أعلى فوقية من الشعور بعزة النفس، التي يشعر بها كل إنسان حتى لو لم يكن رجلا.

وقريبا من المعنى تقول: «إنه لا يستطيع أن يتخيلها مجرد امرأة تدلق العواطف لخدمته»[٣٤].

هل دلق العواطف يعتبر خدمة للرجل؟ يا له من تعبير يحار المرء كيف يصفه! كل هذا فيما يبدو أن المؤلفة تريد أن تقول إن كهولة الرجل المتسمة بالكبرياء والجدية القريبة من الخشونة محببة لدى المرأة العربية.

ولكن مهلا. ليس هذا التذوق العاطفي الغريب الوحيد، فثمة تعبيرات أغرب منه، ربما أملتها الظروف المضللة لطبيعة المرأة، فالراوية تقول عن البطلة (سهير) إنها «المرأة التي استطاعت على الرغم من حسها المرهف ومن أنوثتها أن تظل قوية الشخصية»[٣٥] وكأن الحس المرهف والأنوثة يمنعان من أن تكون المرأة قوية الشخصية. أو أن قـوة الشخصية لا تتوافق مع الأنوثة، وهذا يقودنا إلى استنتاج أن كل النساء ضعيفات الشخصية، لأن كلهن يمتلكن الأنوثة.

إن العبارة تحمل ازدراء للمرأة، غير متعمد من المؤلفة بطبيعة الحال، التي تنادي بحقوقها، إنما جاء لبيان قوة الظروف التي تملي على الإنسان واقعه، كما ترى في تعريفها لقيمة الإنسان في بدء حديثنا هذه الورقة.

طبعا هذا المنطق الغريب لم يحدث مصادفة مع أبطال كوليت خوري وحدها، إنه يتسرب لنا من منعطفات شديدة الغور في نفسية المرأة العربية، حفرتها معاول التاريخ ودفن فيها الكثير من معطيات موروثاتنا الثقافية لتفرز بعد ذلك على أسطح وعينا ممارسات تعبر عنها، بالإضافة إلى أعمالنا الأدبية والفنية، وأمثالنا الشعبية ومقولاتنا الإعلامية.

فها نحن نسمع من بعض الأمثال الشعبية التي تتداول حاجة المرأة إلى حماية الرجل (ظل راجل ولا ظل حيطة).

والأشد فعالية مقولاتنا الإعلامية التي تركز في جدية بالغة وبشكل طبيعي يحمل إيحاء مستمرا عن حاجة المرأة لحماية الرجل، والأمثلة كثيرة، ولكن لنسمع نتفا منها، عند حلول الكوارث (مثلا)، عندما يكثر الحديث عن الحاجة إلى إنقاذ البشر، نجد تعبيرا غريبا - العجزة والأطفال والنساء - ولنلاحظ مرة أخرى، بمن تقرن النساء؟ - بالعجزة والأطفال - ومع أن الرجل ينقذ مع من ينقذ ولكن لا يشار إليه بالصيغة نفسها.

وإذا انتقلنا إلى الجانب الآخر من الصورة من منظور المؤلفة، من الممكن قياسها على الحبيب العابر الشاب الإيطالي. ففي هذا الجانب لا تبتعد كوليت خوري كثيرا عن أحلام مستغانمي، ودلال خليفة أو أن الاثنتين لا تبتعدان كثيرا عن كوليت، لأنها السابقة.

إنها تصور لنا بكثير من الرومانسية ماذا تود البطلة (سهير) أن ترى من حلم الرجل بها. فتقول عنه: «أنه يتخيلها في قصر شرقي من قصور ألف ليلة وليلة... تلبس الثياب الهفهافة وتتنقل في الردهات الواسعة حافية القدمين... دون صوت أو ضجة... وتصل إلى الحبيب... وتقف قبالته... حتى ينتبه إلى هذا الطيف الذي هبط في أحضانه فجأة... فيمد ذراعيه ليحضنه في لهفة وشوق، وما يكاد يضمه إلى صدره حتى يكون الطيف قد اختفى»[٣٦].

ذاك ما تريده في حلمه، ولكن ماذا تريد في واقعه الروائي؟ تريد أن يقول لها: «هل تعتقدين أنني في حاجة إلى امرأة...؟ النساء متوافرات جدا... أما أنتِ (ماي ليدي)... أنت شيء آخر... أنا أحبكِ... أحبكِ... أنتِ حلم حياتي وقد تجسد، أنا لا أريد منك، سوى أن...»[٣٧].

إذن هذا ما تريده الأديبة كوليت خوري، أو ما تتمثله من صورة الرجل النموذج الذي يحن إليه خيالها، الرجل الرومانسي القوي المسيطر الذي يكبرها سنا؟ وكبر سن الرجل نجده قاسما مشتركا بين كل الروائيات اللائي تناولتهن هذه الورقة. ونظن أن هذا التذوق العاطفي لدى المرأة العربية جاءها لتبعيتها للرجل، فهو يحبها صغيرة، مطيعة تنظر إليه في قوته العضلية، كأنه نصف إله.

هذه خزعة صغيرة من ثقافتنا الموحية للمرأة بالضعف والاتكال، فكما هو التآمر على بعض الشعوب ووصمها بالضعف والتخاذل، وحتى بالغباء أحيانا، لفرض الوصاية عليها، ربما بالمساعدة التي لا تطلبها، كذلك المرأة وصمت بكل ذلك منذ فجر التاريخ.

وبالتالي لا عيب على أديباتنا العربيات عندما يتمثلن صورة الرجل النموذج الذي يحن إليه خيالهن، كرجل رومانسي في جانب، تدفعهن إليه الطبيعة المتبادلة مع الرجل، فهو أيضا يرغب في المرأة الرومانسية، وفي جانب آخر القوي المسيطر، تلك المتمثلة بالقوة العضلية وسيطرة القيادة، مدفوعات إليه من واقع تراثي وثقن بحباله رغما عنهن. وبصورة شاملة هذا ما ينعكس لنا من صورة الرجل، التي تبتغيها المرأة العربية، سواء أكان الرجل عربيا أم غير عربي، مضافا إليها الحاجة إلى الحماية، التي فيما يبدو أن المرأة العربية لا تتصور أنها قادرة على حماية نفسها، وقطعا كان ذلك نتاجا لعرف عام وضعه الرجل لإحكام قبضته على خناق المرأة.

وثمة وضع آخر يقتضي الحديث عنه ففي هذه الرواية نجد المرأة أميرة داخل حدود منيعة، فتقول المؤلفة عن زوجة البطل: «... تطبخ وتنفخ وترتب وتنجب... وداخل حدود البيت تأمر وتنهى...»[٣٨].

«مديحة مثال الزوجة الشرقية الممتازة، الزوجة التي لم يعلموها أن المرأة قادرة على مشاركة الرجل في أعماله ومشاغله... المرأة التي اقتنعت منذ صغرها بأن مهمتها في الحياة هي أن تجد زوجا فتبني معه عشا يزغرد فيه الأطفال وتعبق منه رائحة الأكل الشهي...»[٣٩].

وعلى الرغم من أن بعض أوضاع المرأة لا ترضي المؤلفة، فقد طرحتها في روايتها بطريقة استنكارية احتجاجية، إلا أن الواقع يقول إن هذا ما أريد لفعاليات المرأة أن تقتصر عليه.

هذه الصورة للرجل التي رسمت للمرأة العربية، ورسخت في وجدانها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، من كان وراءها؟

فلنر من يمثله في الخط الثاني من الموازاة الأولى.

«حادث النصف متر» و«فساد الأمكنة»

الأديب صبري موسى كان يعطي انطباعا واضحا لنظرته المتدنية للمرأة، من الوهلة الأولى، فهو لا يكاد يترك صفحة من دون أن يشير إلى ما يفيد ذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

فأول ما استهل روايته هـــذه، صنـــف نفسه بالجنس الأول، فلنسمعه يقول: «... لكن الحزن وقتها كان بذرة صغيرة سقطـــت في قلبي الرجـــولي وهو يحبو متلمـــسا طريـــقه إلى الجنس الآخر»[٤٠].

لا ندري بطبيعة الحال من الذي أجاز له هذا التقسيم.

ثم لم يلبث حتى انحدر بالجنس الآخر الذي يتحدث عنه كأنه خلق لاستمتاعه لنسمع بطله يقول أيضا: «أستطيع... أن أجمع حولي عددا لا بأس به من النساء... واستمتع بهن»[٤١].

اكتملت القيمة، طرف أول خلق للاستمتاع، وطرف آخرخُلق ليمتع.

ثم يأخذ المؤلف بعد ذلك في رسم صورة طوطمية للرجل، فقد عقب تلك المقدمات بضربة أخرى مباشرة إلى الأنوثة عامة، من دون مبـرر، عندمـا قال على لسان البطل، خارجـا من

السياق الحكائي: «قال صديق طيب لوالدي أن الجنس اللطيف قد صُنع من أجل الرجل... ليتزوجه... فيشاركه العشق ويصنع له طعامه، وينظم له بيته وحياته، ولكني أدركت أنه بقليل من الهدايا يمكن الحصول على كل هذا دون الوقوع في الفخ»[٤٢].

وأخذت صور الرجل السائد تتوالى، فتعبر عنها مشاعر دفينة في دخيلته، فنجده يقول: «من الضروري أن نجد سقفا وأربعة جدران.

سقفا متواضعا نذيب تحته توترنا اللانهائي...

وكان علي أنا... بصفتي الجانب الإيجابي في المسألة أن أجد هذا السقف...»[٤٣].

فلنتأمل كيف هي صورة الرجل في نظر نفسه.

إنه الجانب الإيجابي.

ماذا إذن عن الطرف الآخر، أو الجنس الآخر كما في تعريفه؟

لا بد من أنه الجانب السلبي حتما.

يقولها ضمنا بكل تلقائية بما لا يستدعي التفكير فيما يخالف ذلك.

ثم تأتي الصدمة الكبرى لكبرياء الرجل، عندما يكتشف إنه ليس الأول في حياة حبيبته، وأن لها تجارب سابقة عليه، ها هو يقول: «وقد ظللت متسربلا بفكرتي المثالية عن حبيبي حتى اجتذبتنا أنا وهي تيارات صاخبة ليس من المستطاع مقاومتها... جعلتني أسير بين أمواج وردية متألقة اكتشف خلالها أنني لم أكن فارس حبيبتي الأول»[٤٤].

فارس حبيبتي الأول، يا له من تشبيه بالغ الغطرسة! الرجل إنه الإنسان الفارس، أما هي فليست إلا مطية له، الفرس.

هذا ما أملته عليه شفافية مشاعره لتنقل لنا صورة الرجل الفوقي في نظر نفسه: ثم بالمزيد من الكبرياء يقول أيضا: «وعندما خرجنا إلى الشارع في ذلك اليوم وابتلعتنا ضجته... كانت حبيبتي تحدق بالأرض، وكنت أشعر بأن فكرتي المثالية عنها، قد أصبحت تنزف دما»[٤٥].

«كنا نصارع أنا وحبيبتي، ليخفي كل منا عن الآخر حقيقته... لتخفي هي، أنها قد عرفت رجلا، أو رجالا آخرين قبلي، ولأخفي أنا، أنني لا أطمئن إليها... وأنني فقط استمتع بها»[٤٦].

وإمعانا في غروره، فعندما اختفت الحبيبة بعد ذلك الاكتشاف، فسر غيابها بما يرضي ذلك الغرور «وكنت أيامها أميل إلى الشعور بأن حبيبتي باختفائها هذا تعترف بحقوقي الرجولية قبلها، وأنها تختفي لتدبر عذرا لمواجهة هذه الحقوق»[٤٧].

«جعلها هذا النوع من الحب بين اليأس واللهفة، لأنها تعلم أن وجودها ليس ضروريا لوجودي»[٤٨].

إذن هكذا كان من نتيجة كشفه لذلك الأمر، أن غامت الدنيا في عينيه، وأمطرت مشاعره غيظا محتدما، فهذا مما لا يصح مع فتاة.

وبما أننا لسنا بصدد مناقشة القيمة الأخلاقية لكليهما، لذا سوف نبقى مع الموقف، موقف الرجل من المرأة وموقفه من نفسه.

فالمفارقة في التقدير واضحة، إنه لم ينظر إلى دخيلته، ويرى كم من الأخطاء من ذلك النوع ارتكب.

لِمَ لم يطلب المثالية من نفسه، ألأنه الرجل، الجنس الأول؟ الإنسان الفارس كما صنف نفسه، الذي يجوز له، ما لا يجوز للجنس الآخر، التي هي مطية له، مجرد فرس. إذن المؤلف كأي رجل عربي آخر، لم يخرج عن الإجماع، بالنسبة إلى صورة الرجل المتعالي، فيما يجب أن يلتصق في ذهن المرأة من صور عنه، يكون فيها هو البداية ولمن بعده النهاية، بل لعله ينشد النهاية أيضا، لا يريد أن تتغير صورته في ذهن المرأة عن تلك التي رسمها لها، فتشكلت في وعيها منذ زمن بعيد.

وها هو في محاولته أن يظهر نفسه بصورة المدافع عن المرأة لا يستطيع إلا من خلال تناقض دخيلته فيقول: «فبالرغم من أنه لا يوجد سبب طبيعي يفرض على المرأة والرجل هذا العداء، إلا أن المجتمع الذي وضع الرجال تشريعاته... يصر بغباء مثير للسخرية على اعتبار المرأة أقل قيمة من الرجل، ولا تستطيع المرأة إلغاء هذا النقص، إلا بتحطيم هذا التفوق الممنوح للرجل، لذلك تحاول السيطرة عليه، بأن تناقضه وتسخر من تفوقه هذا، بأن تضلله وتخدعه... إنها بذلك لا تفعل سوى الدفاع عن نفسها»[4].

المرأة أقل قيمة من الرجل، تضلله وتخدعه وتدافع عن نفسها.

هذه الجمل المريبة، لماذا قالها في معرض دفاعه عن المرأة، وما الإيحاء من وراء ذلك، ثم من الذي وضعها في موقف دفاع، فلم تجد أمامها سوى التضليل والخداع. هل يفرض عليها أن تقدم للرجل كشف حساب عن حياتها قبل الارتباط به، هل هذا واجب من طرف واحد، طرفها هي، أما هو، فله كل ما لا يجوز لها؟

إذن الرجل العربي حتى في محاولته التظاهر بالتحضر في طلب مساواة المرأة العربية معه، كما يحاول البطل الإيهام بذلك الدفاع الملغوم، لا يملك إلا أن يفرض شروطه، ربما من دون أن يعي، بعد أن أعماه السير متتبعا مسارب تاريخه الثقافي، الذي يعطيه ذلك الشعور بالتفوق.

وحتى بعد أن ازدانت محصلة المرأة المعرفية بما يعصمها من الانزلاق في هاوية ميزان مائل، ما زال يحاول ردها إلى حظيرة الحريم، لينتزع منها اعترافا تضم إليه حقوقا لا تستطيع ضمها إلى نفسها بالقيمة نفسها إن خيرا أو شرا.

فالتسامح من حقه وحده.

أما هي فمن حقه عليها أن ينبش المستور، ليكتشف كذبها في تبرير نفسها، يدقق ويلاحظ كل نأمة في خبرتها لكي يكتشف الحقيقة.

إذن فهو ينظر إلى حرية المرأة بمنظار يجسم شباكا لقفص تصنعه رؤى رجل عربي حول الأنثى، أو بالأحرى حول أنثاه كما ينبغي أن يزعم.

إذن صورة الرجل القوي المدافع الحامي صاحب الحقوق العليا، في بؤرة الضوء لكلا الطرفين.

سنبقى مع صبري موسى في الخط الرابع من خطوط التوازي الأول في روايته «فساد الأمكنة».

نرى في هذه الرواية أن البطل الحقيقي هو المكان، الذي يكاد حضوره يستغرق أحداثها، ولكن المؤلف ما إن يعرض إلى وجود المرأة على قلته، حتى يغمسها في بئر المهانة والإذلال كما فعل في رواية «حادث النصف متر».

ها هو لم يتورع عن أن يطلق وصمة للمرأة ينأى بنفسه عنها فوق هامات السحاب، فيقول مرة أخرى كما فعل في الرواية السابقة عليها «يسميه الجغرافيون حوض البحر الأبيض، مكان من الأرض تعتبر المرأة فيه علفا لأسماك الشهوة... ولعل ذلك أصبح حكما تاريخيا الآن، فلقد أصبحت المرأة علفا لأسماك الشهوة المستوحشة في كل مكان»[40].

(أصبح حكما تاريخيا الآن، في كل مكان)، هل يرى المؤلف أن ذلك الحكم يعدو الحقيقة فيما ذهب إليه، ويريد نقدا لذلك؟ أو أنه يريد أن يؤكد ذلك الحكم بإصرار؟ من تتبعنا لمعطيات فكر المؤلف في هذين العملين حول كينونة المرأة المتداخلة مع كينونة الرجل في وجود واحد، بمتساوٍ محض، لا يعترف هو به، يدلنا على أن غرضه غير بريء أي أن ما قاله ليس دفاعا عن المرأة.

ونعود مرة أخرى لنتساءل من الذي أصدر هذه الأحكام التعسفية المكررة على مدى طويل من الأزمنة، مما أكسبها نوعا من المصداقية الزائفة، ساعدت على بقاء وضعية المرأة كما هي منذ أقدم العصور، في تفكير الرجل العربي، بل تكاد المرأة العربية في المقابل تصدقها عن نفسها، مما يجعلها مكبلة من رسغيها، بل أحيانا كثيرة تتطوع فتمد ذنيك الرسغين ليكبلا.

لماذا الرجل يتلذذ بترديد مثل هذه المقولات، حتى إن كان على مستوى من التفكير المعرفي، هل لأنه لا يدرك ما في قوله ذاك من مهانة للمرأة؟ أم أنه يدرك، ولكن لرغبة في نفسه كجنس أول كما يدعي، يفترض أن المرأة لا ترى في ذلك ما يعيبها، بما أنها جنس آخر كما في تقسيماته للبشر.

ليس هذا فقط، فصبري موسى في روايته «فساد الأمكنة» أنشأ وضعا غريبا لرجل غير عربي أخضعه تحت وطأة قيم عربية لا يعرفها.

فقد أخرج البطل «نيكولا» من لبنة بيئته التي نشأ فيها إلى لبنة بيئة الرجل العربي ليخضعه إلى مقاييسه الرجولية الخاصة.

لقد كان إحساس المؤلف بفوقيته كذكر دفعه إلى جعل بطله «نيكولا» بحساسية الرجل العربي لمفهوم العيب، يرى فداحة الخطأ الذي ارتكبته ابنته إيليا وإن كان خطأ غير مقصود

عندما حملت سفاحا، فكان إحساس نيكولا بالفظاعة بما لم يستطع تحمله، فدفعه إلى الجنون، وأوهمه ذلك الجنون بأن الطفل ابنه وحفيده معا، لأنه هو الذي اعتدى على ابنته وأنجب منها طفلا، ومن ثم قتل حفيده بجعله عرضة لأنياب الوحوش، وحتى عندما قتلت الفتاة مصادفة بأنقاض جبل منهد خيل إليه جنونه أنه هو من قام بقتلها ليتخلص من عارها.

وفضلا عن ذلك فقد سكب المؤلف مشاعره الفوقية، بأن أسقط المرأة الايطالية (زوجة نيكولا) في بؤرة إحساسه بالتفوق، بأن جعلها تبخس الأنثى عندما قالت لزوجها في محاولة منها لكي يبقى إلى جانبها:

«سأكررك يا نيكولا، وأنجب من صلبك ولدا يسمرك في الأرض ويثقل جناحك عن الطيران، ولكنها أنجبت بنتا» (٥١).

وكان الأنثى من البخس في نظر المؤلف بما لا ينفع فيها اغراء الأب ليتنازل عن الطيران بعيدا.

إذن، صورة الرجل في نظر المؤلف هي الصورة القوية المسيطرة التي تسير الأمور، وتبتدع القيم وتسن تشريع خضوع المرأة.

والمرأة في المقابل كما مر علينا في روايتي كوليت خوري، راضية عن هذه الصورة في مقابل ان يحميها الرجل، ما دامت غير قادرة على حماية نفسها، كما تتوهم.

إذن فالصورة هي ذاتها كما برزت لنا في روايتي «ليلة واحدة»، «ومرّ صيف» لكوليت خوري، تبرز لنا في روايتي «حادث النصف متر»، و«فساد الأمكنة» لصبري موسى على الرغم من الاختلاف الشديد في المفهوم الذي تطرحه الروايات الأربع. إذن لكلا المبدعين أتت صورة الرجل الذي يعلو بذكورته على الأنوثة.

ولكن مم أتت هذه الصورة يا ترى؟ هل هي من واقع موضوعي يفرض نفسه بعيدا عن المؤثرات، أو من معطيات بيئية فرضتها ظروف قسرية تشمل الواقع لسياق تاريخي ساد طويلا.

إنها على أي حال صور تمثل العقود التي وجدت بها هذه الروايات كما نتمنى. ولكن السؤال، هل هذه الصورة للرجل ما زالت مطبوعة في ذهن المرأة العربية الآن؟

لا أظن ذلك، بعد بوادر بزوغ فجر جديد لوعي معرفي يتبلور، للبعض منهن على الأقل.

وهل الرجل العربي ما زال على نظرته الفوقية تلك؟ أظن ذلك على الرغم من تبلور وعيه المعرفي أيضا. والفارق في الموقف أن المرأة العربية تريد أن تكسر طوق التخلف الذي يلف عنقها.

والرجل العربي لا يريد أن يخرجها من تلك الشرنقة لكيلا يفقد ذلك الامتياز والتفوق، مع انه من المفترض أن يكون المبادر في كسر ذلك الطوق، بعد الوصول إلى هذه المرحلة التطورية في الحياة، ولإمساكه بزمام الأمور من دونها منذ البدء، ولكنه في هذا المنحى بالذات، وبمحض رغبته، لا يريد المساعدة.

والسؤال الثاني: هل بدأ طيُّ صفحة ذلك السياق التاريخي، هل بدأ يلملم أطرافه للرحيل، أو انه يتلكأ، وينوي المكوث جاثما أبدا؟ ولكي نعرف المزيد علينا بقراءة خطي التوازي الثاني.

خطا التوازي الثاني
«ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس»

إن رواية «ذاكرة الجسد» لأحلام مستغانمي، تبدو كقصيدة شعر نُسجت كلماتها من مجاز النغم إن صح القول، أو إنها مجموعة من أوتار مرهفة لمعان تُعزف عليها سمفونية من الأحاسيس.

وإن كل الحوادث التي تقوم عليها هذه الرواية المتعددة الجوانب، تكاد تأتي مساندة، أو لنقل أعمدة تسند تلك الخيمة ذات الشفافية لأعصاب مرهفة.

وإنه على الرغم من أن أحداثها تحمل نمطا من التفكير القيمي لكثير من السلوك البشري، فيما يخص النبالة والثورة والأمانة والإيمان في تكثيف من المرجعية السياسية، الا أن الاحاسيس طغت على ما عداها.

وهذا ما أوقعني في حيرة شديدة، فمنذ بداية قراءتي لهذه الرواية، لكي أكتشف الصور التي تتمثلها المؤلفة للرجل، وفي أي من الفقرات الدالة يمكنني الاستعانة بها، لا أجد إلا صورة مكررة لا تبعث الملل لرجل ولهان.

كانت الرواية قصيدة من الوله الرجولي، الذي لا يكل ولا يمل من بث لواعجه إلى طيف المرأة المدنف بها، فأقف أمام كل الصور المتوحدة والمختلفة في آن، التي ربما تدلي بقوة بوجهة نظرها، فتكون أقوى من بقية الصور وعندئذ أحتار فيما أنتقي.

«يا بركان جرف حولي كل شيء ألم يكن جنونا أن أزايد على السياح والعشاق، وكل من أحبوك قبلي... فأنقل بيتي عند سفحك وأضع ذاكرتي عند أقدام براكينك، وأجلس بعدها وسط الحرائق لأرسمك»[52].

«كنت فقط رجلا عاشقا أحبك بجنون رسام، بتطرف وحماقة... رسام خلقك هكذا كما يخلق الجاهليون آلهتهم بيدهم، ثم يجلسون لعبادتها»[53].

«... يشهد الدمار حولي اليوم، أنني أحببتك حتى الهلاك حتى الاحتراق الأخير...»[54].

وهكذا تستمر الرواية من بدايتها إلى نهايتها تعزف لحنا منفردا لعواطف تكاد نراها وهي تنزف عشقا.

ونلاحظ أن العازف أو الراوي رجل، تكشف عن دخيلته المرأة، أو المؤلفة كما تُريد أن تراه، راكعا متوسلا يذوب صبابة ويقطر ولها.

وقد قالت على لسانه كل ما تريد أن يقوله لها.

إنها أعلى صور الرومانسية لرجل محب، كما يبدو في هذا القصيد المتعبد الذي يبثه البطل لمعشوقته «حياة» على مدى صفحات الرواية، إذن منظور المرأة إلى الرجل قد تغير بعد مُضي

أقل من أربعة عقود من الزمن على الصورة التي كانت سائدة ردحا طويلا، لم يعد يعجبها ذلك الفارس المتجبر، ولم تعد تنشد الحماية في قوته العضلية، بدليل انه معوق «أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه»[٥٤].

ولكن على الرغم من هذا التغير في الصورة، إلا أنه ليس تغيرا جذريا فمازلنا نصطدم أحيانا بما يستعيدنا إلى حس الرجل العربي المعتاد، فكلمة واحدة (البداوة)، تطلقها المؤلفة على لسان البطل العربي، وكأنها تريد أن تنتقده وتدينه بها، ولكن مبادرة موروثها طالبا الحذر، جعلت استنطاقه بها يأتي من وراء خلفية امرأة غير عربية (كاترين). ها هو البطل يحدثنا عن علاقته العاطفية بهذه المرأة غير العربية. «حاولت أن لا أتوقف عند التفاصيل التي كانت تستفز بداوتي في أول الأمر»[٥٥].

«تعودنا مع مرور الزمن ألا نزعج بعضنا بالأسئلة ولا بالتساؤلات. في البدء تأقلمت بصعوبة على هذا النمط العاطفي الذي لا مكان فيه للغيرة ولا للامتلاك. ثم وجدت فيه حسنات كثيرة أهمها الحرية... وعدم الالتزام بشيء تجاه أحد...»[٥٦].

ربما أرادت لنا المؤلفة أن نلحظ كلمة «بداوتي» صفة غير مستحبة، ولذا يجب ألا تظهر مع امرأة غير عربية، لندخرها للمرأة العربية فحسب، ثم جملة «وجدت فيه حسنات كثيرة».

من، من رجالاتنا العرب يجد في علاقة مثل هذه «حسنات كثيرة» مع امرأة عربية؟. هذا ما تحتج عليه المؤلفة فيما يبدو، عندما تعود بها الذاكرة إلى تاريخها. وليس ذلك فحسب، بل ثمة تداخلات أخرى في جوانب الصور الجديدة، مع الصور القديمة في ذهن المؤلفة، لم يمحها توالي العقود.

إنه العامل المشترك الذي ينهض في جميع الروايات مجال هذا البحث، إن المؤلفة أو بطلتها تفضله كبيرا في السن أيضا. لنسمع البطل يتكلم.

«عمن تراني أتحدث؟ أعن طفلة كانت تحبو يوما عند قدمي... أم عن صبية قلبت بعد خمس وعشرين سنة حياتي»[٥٨].

«ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك، ربع قرن على أول لقاء بين رجل كان أنا، وطفلة تلعب على ركبتي كانت أنت»[٥٩].

ويستمر ذلك التداخل ويختلط مع صور أخرى ليست بعيدة، أو قريبة من المفهوم الأول.

وفي هذا المزيج من التناقضات، عندما تريد المرأة أن تثبت ذاتها في مواجهة صور الرجل، وكأنها تتبادل معه مواقعه القديمة، تقول على لسانه عن ذاتها: «من يناقش الطغاة في عدلهم وظلمهم؟ من يناقش نيرون يوم أحرق روما حبا بها وعشقا لشهوة اللهب، وأنت أما كنت مثله تحترف العشق والحرائق بالتساوي؟»[٦٠].

ويبدو أن المؤلفة لا تكتفي بتبادل المواقع فقط، بل تنازعها نفسها إلى أن تكون في بؤرة الضوء في محور اهتمام القارئ والرجل المنشود في الآن ذاته، ولذا فإنها تلهو بين اسمها (حياة) الذي أطلق عليها مؤقتا كما في سياق الرواية، وبين أن توحي لنا بالاسم الحقيقي لها.

«بين ألف الألم، وميم المتعة، كان اسمك، شطره حاء الحرقة، ولامه التحذير، فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى شعلة صغيرة في تلك الحروب»[٦١].

ولكن بعد كل ما قدمته من صور الرجل الولهان، هل ما تريده صورة الرجل الضعيف الذي لا حول له ولا قوة؟

كلا، إنها لا تريده مهزوما إلا أمامها ولها فحسب، لقد خلقت منه بطلا منتصرا في المعارك، وعلامة نصره فقده لعضو من أعضائه، وقد عوض عنه براعته في الفن. «ها أنا ظاهرة فنية»[٦٢].

ولكن على الرغم من انتصاره في الحرب والفن إلا أن ذلك لا يعصمه من أن يكون بطلا مهزوما في الحب، وعلة هزيمته جثوه المستديم في محراب الحبيبة.

وهكذا نرى أنه على الرغم من لهاث المؤلفة وراء صورة الرجل الرومانسي، إلا أنها في تجاذبها بين الموروث، ومحاولتها الخروج من شرنقته، تحدث لها رجعة للذاكرة، فكعادة الإنسان العربي الذي يجتر التراث في كل جوانب حياته، ويحاول تطبيق معطياته على كل ما يناسب وما لا يناسب من أمور واقعه الآن.

كذلك لم تستطع المؤلفة أن تنسى التاريخ الذي كان يحدثها باستدامة منقطعة عن أفضلية الرجل للحياة، فنسمع البطلة تتحدث عن أبيها بطل المعارك وبطل التاريخ. «ولا أدري إذا كان (سي الطاهر) في أعماقه يفضل لو كان مولوده صبيا... أدري فقط كما علمت فيما بعد أنه حاول أن يتحايل على القدر، وأن يترك قبل سفره اسما احتياطيا لصبي، متجاهلا احتمال مجيء أنثى...»[٦٣].

ثم تقول: «... كان حضر ليشهد أهم حدث في حياته ليتعرف على مولوده الثاني (ناصر)، فقد كانت أمنيته السرية أن يرزق يوما بذكر...»[٦٤].

وتتعزز العودة بالذاكرة إلى الوراء عندما تعيد إلى الرجل مجده الغابر، عندما يقول البطل متحدثا عن حبيبته وإليها «أجبتِني عندئذ بفرح سري لامرأة أكتشفُ فيما بعد أنها تحب الأوامر»[٦٥]. وأعاد قول البطلة: «سأطيعك...»[٦٦].

وبعيدا عن كل ما تقدم، فإننا إذا نظرنا إلى رواية «ذاكرة الجسد» من وراء خلفية هذا الوله الرجولي، فسنرى أن الخطاب الموجه إلى القارئ بطريقة مبطنة يدل على تقديس للرجل، منشأه الرغبة الشديدة في أن تكون البطلة محور اهتمامه الأبدي الذي لا ينازعها عليه أحد، في صورته القديمة والجديدة معا صورة هرقل المعوق والمثقف المتحضر، والرومانسي البطل.

وقد شاءت المؤلفة أن تعطينا دليلا قويا على هذا التقديس، بأن جعلته معوقا «أعضب» في إحدى يديه، ومع ذلك لم ينزل قدره عندها على الرغم من شكله غير السوي.

إذن، الرجل في هذه الرواية محور اهتمام غير عادي لدى كاتبة النص، فهو البطل الذي ضحى بعضو من أعضائه في سبيل تحرير بلده، ولم يكن ليبخل بعمره كله. ثم هو المتميز بكتابته ذلك الأثر الأدبي (الرواية نفسها)، وهو الفنان المبدع في رسوماته التي جلبت له شهرة واسعة، وهو المفكر، والمحب، والأكثر من ذلك فهو الوسيم على الرغم من عيبه الجسدي.

«قلت مرة وأنت تتأملني أكثر - فيك شيء من زوربا - شيء من قامته... من سمرته وشعره الفوضوي المنسق.. ربما كنت فقط أكثر وسامة منه»[27].

ولكن مع كل هذا عليه أن يركع لكي يكون محبوبا.

إن أهم ما يلاحظ من العوامل المشتركة في ذهنية الأديبتين كوليت وأحلام في صورة الرجل المثال أنهما لا يفترقان سوى في جزئية منها.

فكلتا الاثنتين لها مطلب الرجل العالي الثقافة الموزون الفكر في سن الكهولة المحببة، التي لا تمنعه من أن يكون غارقا حتى أذنيه في الرومانسية، كمطلب رئيسي. والجزئية التي تفرق بينهما هي انتفاء الشعور بالحاجة إلى طلب الحماية لدى أحلام، وبالتالي عدم الحاجة إلى القوة الجسدية، بعد تبعثر قوة البطل وفقده لعضده، والاكتفاء من قوته ببطولته السابقة.

فهل هذا ما تراه المرأة بعد أقل من أربعة عقود في صورة الرجل المثال؟ هل هذا ما تريده منه الآن؟ إذن فقد تغيرت الصورة؟ كلا لنقل إنها اهتزت وارتجفت في إطارها السابق، ولكنها لم تسقط تماما.

«فوضى الحواس»

ربما لا نشعر في هذه الرواية بالمتعة نفسها التي تصاحبنا أثناء قراءة رواية «ذاكرة الجسد»، ولكن تدهشنا تقنيتها الروائية.

وكلما تقدمنا بقراءتها، هالتنا عظمة خلق الملابسات التي تجعلنا أكثر افتتانا وانبهارا بالطريقة الفنية التي أحدثتها المؤلفة للأبطال الثلاثة في مواجهة البطلة، وللأماكن وكل ما يتعلق بالأشياء.

ثم ذلك الخلط المنظم بين الواقع القصصي وما يتخيل منه، في مراوغة بارعة بين الرواية الأولى عندما يكون البطل خالد هو الراوي، وما يقابله من واقع البطلة (حياة) في «فوضى الحواس»، عندما تكون هي الراوية لكلتيهما.

فتريننا المؤلفة، أن «حياة» هي مؤلفة رواية «ذاكرة الجسد»، وأن بطلها «خالد بن طوبال» الذي جاءت على لسانه أحداث تلك الرواية ليس إلا شخصية (حبرية) يتقمصها بطلها الجديد في «فوضى الحواس».

«اسمي خالد بن طوبال

أرد مذهولة

- خالد بن طوبال، ولكن

يقاطعني

- أدري أنه اسم بطل روايتك... أعرف هذا ولكنه أيضا اسمي»[٦٨].

هذا الخلط يدفعنا إلى الظن أن المؤلفة تريد أن تؤكد أن الصورة المبتغاة في الرواية الأولى، تشملها الرواية الثانية. وتقول أيضا لنا إنها هي «حياة»، في كلتا الروايتين.

يظهر الغنى في المراوغة بفنيته العالية في الأبطال الثلاثة الذين أوجدتهم الراوية. فألبستهم على التتالي رداء الشخصية (الحبرية) في القصة القصيرة التي تؤلفها البطلة ذاتها (حياة)، والتي قبل أن تكتمل تتركها على قبر أحدهم (عبدالحق)، تلك الشخصية بادئة الظهور وخاتمته في واقع البطلة (حياة)، وكان يمكن أن تمثل التطابق مع البطل (الحبري) للقصة القصيرة، ولكن شاء سوء طالع المصادفات أن الراوية (حياة) لم تلتق به سوى مرتين في جزء من ساعة زمنية، وفي حيز محدود من المكان، كانت به على مبعدة قريبة منه، أولهما في عتمة دار سينما، رأت فيها وجهه على ضوء خافت لولاعة سجائر وشمت بها عطره، ذلك العطر الذي بقيت رائحته ملازمة لها تستهدي بها لتتعرفه، فتقول: «ليلتصق بي عطره، ويخترق حواسي حد إيقافي بعد ذلك أشهرا، أمام رجولة لن أستدل عليها سوى بعطرها؟»[٦٩].

ولم تسمع منه في ذلك المكان سوى كلمتين - قطعا، حتما - لتضمهما إلى علامات الاستدلال، تانك الكلمتان اللتان استنطقت بهما البطل في القصة القصيرة قبل أن تسمعهما من رجل السينما (عبدالحق) في تلك العتمة، ولقاؤها معه الثالث، كان على صفحة جريدة تحمل صورته ونعيه معه.

وهكذا أزيح (عبدالحق) من الوجود قبل أن تتعرف عليه، ولكن بين لقائها الأول والأخير، كان لقاؤها الثاني معه بلباسه الأبيض في مقهى منعزل راحت تبحث عنه فيه. رأته ولم تتعرفه، بل ظنته الرجل الثاني الذي يصحبه بلباسه الأسود، فالتبس عليها وظنت أنه رجل السينما، بعد أن شمت عطره وسمعت منه الكلمتين أنفسهما، فأحست بعد سماعهما منه أن المصادفات تلعب معها، لتقدم لها بطل قصتها (الحبري) واقعا يسعى في الحياة وتقول: «قطعا... ألقى بها في وجهي وكأنه يرمي إليّ ببطاقة تعريفه»[٧٠]، «وهذا الرجل الذي انتقل بكلمة واحدة من خانة الغرباء إلى الرجل المشتهى...»[٧١]. مضافا إليهما كلمة السر الثالثة «كيف أنت»، جاعلة من رائحة العطر والكلمات الثلاث مفاتيح الشخصية لبطل قصتها القصيرة الذي يسعى في الحياة الواقعية.

ثم لم تكتف بذلك الالتباس بين ذلك الرجل الذي لم تعرف اسمه قط، وعبدالحق، فألبستهما معا، التباسا، شخصية ثالثة، شخصية ذلك الرسام في رواية «ذاكرة الجسد».

فلنسمعها تقول: «في الواقع كنت لا أصدق كراهيته لهذه الجسور، على رغم ما قاله أحسه مشابها لذلك الرسام الذي عرفته في الماضي... والذي كان مهووسا بها حد الجنون»[٧٢].

إن هذه القدرة الفنية على خلق الملابسات، أكسبت القصة روعة، ربما لا تتمتع بها بالقدر نفسه إذا اقتصر الأمر على أحداثها المحضة.

ولكن ما الذي يعنينا من هذا الأمر، لو لم أكن أريد أن أسجل إعجابي الشديد. فالذي يعنينا هو صورة الرجل سواء كانت «حبرية»، أو «حبرية» لحبر كما شاءت المؤلفة أن تفعل.

فنحن نرغب في الصورة التي تشف عنها الكاتبة، لرجل تريد أن تراه في الواقع.

فبدلا من الراوي خالد ذاك الذي أبدى ذلك الوله الشديد نحو البطلة (حياة) المتحفظة كما بدت لنا في رواية «ذاكرة الجسد»، جاءت البطلة مرة أخرى كراوية في رواية «فوضى الحواس» تروي لنا معبرة عن مكنوناتها بصراحة شديدة، ومسجلة إعجابها الواله ببطل روايتها، ذلك الذي انتحل اسم بطل الرواية الأولى فالتبس الأمر على حياة وظنته «خالدا».

ولكي يبدو لنا الالتباس واضحا أعطته المؤلفة الصورة المرسومة نفسها في رواية «ذاكرة الجسد» حتى أنه ينوء بالإعاقة نفسها، وحتى عمره أبقته المؤلفة على ثباته بعد خمسة أعوام من الفارق الزمني بين أحداث الروايتين، أبقته المؤلفة لبسا متعمدا كما أرادت أن تراه في عين الرواية الجديدة، «أحب الرجال في الأربعين»[٧٣].

إذن فقد أعادتنا المؤلفة منذ بداية روايتها الثانية إلى صورة الرجل (خالد) بطل روايتها الأولى الصورة الولهة المدنفة التي أرضت غرورها، أعادتنا إلى جانب آخر من تلك الصورة، كما تحب وترغب أن تراها أيضا، الرجل الصموت حاد الذكاء ذي الثقافة العالية المالك لزمام اللغة الذي يكاد يكون فيلسوفا في استعماله لها.

إنه ذلك الرجل نفسه الذي أرادت أن يقول لها كل ما تريد أن تسمعه منه، وأجابته في هذه الرواية لتقول له ما تتوقع أن يسمعه منها.

بل جعلت الحب ينتصر له في النهاية، فينال ما استعصى عليه في الرواية الأولى. وأخيرا تكتشف البطلة في ملابسات دقيقة أخرى ربما لا تلحظ، أن ذاك الذي يرتدي السواد والذي التقته ذات مساء في مقهى منعزل ليس عبدالحق، ولا صديقها خالد، ولكنها تبقيه في حيز صورة الرجل الحبيب الذي يشبه ذلك النموذج عقلا وقالبا. إنها «فوضى الحواس» حقا.

ولكن على الرغم من تلك الفوضى فقد عززت وأكدت ما أرادته في روايتها الأولى نموذج «الرجل المشتهى»، كما جاء في رواية «ذاكرة الجسد»، إنها الصورة الأكثر حضورا ووضوحا.

إذن الصورة لم تتغير ولم تأت بجديد، إلا أن البطل في رواية «فوضى الحواس» كثير الصمت يلفه الغموض، مما يوقعها في حيرة من أمره وأمرها «أحب أجوبته، وأعترف أنني كثيرا ما لا أفهم ما يعنيه بالتحديد. كثيرا ما يبدو لي وكأنه يحدث امرأة غيري عن رجل آخر. ولكنني أحب كل ما يقوله، ربما لأنني مأخوذة بغموضه»[٧٤].

إذن فهي تعزز ما أرادته في روايتها الأولى، وتضيف إليها صفات محببة أخرى لديها.

ولكن هل هذا كل ما تريده المؤلفة، أم ثمة ما يخفى بين تلافيف العمق التاريخي لوضعية المرأة الذي يشدها إلى الوراء، والذي يبدو من تداعياته أنها لم تستطع التخلص تماما من صورة الرجل التاريخية، مما يوجد توحدا في الرؤية بين بعض أحداث الروايتين، حيث يبدو لنا واضحا الجانب الآخر للصورة، أو ربما إحدى زواياها أو ما يحاذيها، إذ تعيد صورة الرجل التاريخية على استحياء مشوب بانبهار البطلة بالقوة عندما تحدثنا الراوية عن زوجها وهو في بذلته العسكرية - الرجل الرابع في حضور البطلة، «تمنيت أحيانا لو أنه مارس الحب معي دون أن يخلع بذلته تلك، لفتح له طريقا إلى جسدي بالقوة، فقد كنت دوما مأخوذة بقوته»[٧٥].

أما عن حنينها إلى حماية الأب، فتقول: «كنت أستعين بأبي لأخفي رجلا أحببته... فطالما جاءني الرجال متنكرين فيه»[٧٦].

أو تقول: «كنت أجد في تصرفه شيئا من الأبوة التي حرمت من سلطتها...»[٧٧].

ثم لا تنسى تعزيز الجانب الفوقي للرجل باعترافها الضمني باقتداره الفكري عليها، الذي يمنحه التفوق دائما، حيث تضع نفسها في موقف المتعلم من الحبيب، فتقول إنها: «لا تدري كيف تواصل الحديث إليه، وكل ما ستقوله سيصطدم بذكائه الحاد.. ونظرته الفريدة إلى الأشياء...

- أريد أن أتعلم منك فلسفتك في الحياة.

- أنا... أعلمك فلسفة الحياة؟ أنت تطلبين أمرا مستحيلا، أنا أعطيك رؤوس أقلام فقط، نحن لا نتعلم الحياة من الآخرين، نتعلمها من خدوشنا... ومن كل ما يبقى منا أرضا بعد سقوطنا ووقوفنا»[٧٨].

وتستمر البطلة في تضحيل نفسها، عندما تعطي الرجل مرتبة تعلو حتى على الحب فتقول: «الحب قضية محض نسائية لا تعني الرجال سوى بدرجات متفاوتة من الأهمية، بين عمرين أو خيبتين، أو عند إفلاس بقية القضايا الكبرى»[٧٩].

«أمن هنا يأتي حزن النساء... أمام كل حب؟»[٨٠].

فلنلحظ عبارة القضايا الكبرى الخاصة بالرجل وحده، أما المرأة فليس لها إلا أن تعنى بحواسها الأنثوية.

إنه اعتراف ينطوي على المعطى نفسه وبالدرجة نفسها مع اختلاف مضمون الكلمات، عندما قالت كوليت في روايتها «ومرّ صيف» «على الرغم من كونها أنثى إلا أنها تتمتع بشخصية قوية»، وعندما قال موسى صبري في روايته «حادث النصف متر»: «إنه الجانب الإيجابي في المسألة».

إذن، فقد جردت المرأة من شخصيتها، وهي لا تعنى سوى بأنوثتها، وأزيحت إلى الجانب السلبي بجرة قلم.

ها هم الثلاثة، الرجل والمرأتان، يعيدون مثل هذه المعاني تكرارا لفرط ما رسخ في وجدانهم من صور متعالية للرجل.

وهذا يجرنا إلى ملاحظتين:

الأولى: يتجاذب المؤلفة متضادان.

معطيات العصر الحديث التي تجيِّر لصالح المرأة الآن، وتراجع في الصورة الهرقلية كما تراها كوليت خوري، لتزحمها صورة عقلية لرجل حاد الذكاء يغفر له ما كان ينوء به من عيب جسدي.

ثم التغني بقوة الرجل وكبريائه، تلك القوة التي تطربها فيما يبدو «لقد كنت دوما مأخوذة بقوته»[81]، «لم ألتق قبلك برجل ثمل، كبرياؤه إلى هذا الحد»[82].

هذان المتضادان يجعلان منها مراوحة بين مواقفها، لرغبتها في الجمع بينهما. والملاحظة الثانية: إنها لا تكتفي ببطل واحد للقصة في مواجهة البطلة كما هي العادة، أي أن الحب يأخذ بعدا واحدا يسير به إلى نهايته إلى أن يكسره متغير آخر. ففي رواية «ذاكرة الجسد» كانا اثنين - خالد وزياد - أما في «فوضى الحواس» فقد زادتهم واحدا - خالد، الذي انتحل اسمه، وعبدالحق - غير الزوج الذي لا يحسب على علاقات الحب.

نسمعها تقول: «أحب قصص الحب ثلاثية الأطراف»[83].

ماذا ترى وراء ذلك؟ هل ثمة انتقام غير متعمد يكشف عن ردود أفعال وجدانية، لوضع المرأة، عندما يشركها الرجل بزوجة ثانية وحتى رابعة؟ لا ندري.

خطا التوازي الثالث

دلال خليفة «دنيانا» و«أشجار البراري البعيدة»

في رواية «دنيانا» كما في رواية «ليلة واحدة»، كان العنوان موفقا ومطابقا في التعبير عن المضمون، ولكن في كلتيهما رسمت لنا المؤلفة صورة للرجل بطريقة مختلفة في الشكل، وليس في أيديولوجية المضمون، فالمرأة في الشام أكثر تحررا في التعبير عن مشاعرها، على الرغم من أنها في زمن أبعد قدما من الزمن الذي عبرت فيه المرأة الخليجية عن تلك الصورة.

ولذا فأن الرؤية بين المؤلفتين تكاد تكون مقلوبة بحسب جريان الزمن. ولهذا فإن الصورة في النموذج الخليجي تكاد تكون باهتة. فالكاتبة خجلة ومتحرجة من ذكر الحب، وكأنها تريد أن تبرئ نفسها من معرفة هذا النوع من المشاعر، وقد عبرت دلال خليفة عن هذا المضمون بطريقتها الخاصة، حين كتبت: «كل ما في الروايات والأفلام يدل على أن هناك شيئا اسمه الحب،وهي تحب أن تكتب قصائد كثيرة معظمها في هذا الحب الذي لا تعرف كنهه، ولكنه يدل على وجوده رغبتها في أن يكتمل وجودها الإنساني بآخر تحبه، ولكن بما أنه لم يكن ثمة من تحب، فقد اختلس خيالها منذ الحداثة حبيبا له صفات ولكن ليس له ملامح محددة، إذ

إنها تتغير بتغير رؤيتها للجمال، تلك القصائد تكتبها لذلك الإنسان الذي ليس له وجه خاص، طوله وحجمه وهيئته العامة لا تتغير، ولكن ملامحه غير واضحة على الإطلاق، إذا اتضحت العينان والأنف غمض الفم والأذنان، وإذا اتضحت الشفتان ضاعت العينان، ولكنها تستطيع أن تتعايش مع هذه الصورة المبعثرة وتستطيع أن تكتب لها شعرا، وتحتفظ به في الصندوق الجميل إلى أن يظهر صاحبها المجهول»[٨٤].

بعد تلك الصورة المبهمة، يأتي اللقاء المحرج.

وعلى الرغم من أنه ليس إلا مجرد لقاء عابر، إلا أن البطلة (هند) المحرومة بسبب مغالاة التقاليد الخليجية، رأت في تلك المصادفة أهمية كبرى رتبها القدر، كيف لا وقد مضى وقت طويل وهي تحب صورة مبهمة، ولذا فأول صورة عرضت عليها بنت عليها آمالا عراضا.

في ذلك اللقاء العابر الذي جاء بمقتضى رحلة مدرسية لأحد المصانع، رأت ماجد، قد يكون مشابها لما تريده في أحلامها، أو ربما هو مختلف، ولكن لا بد أن يكون هو الرجل الذي بنت عليه تلك الآمال، إذ لن تكون في موقع اختيار مطلقا، ولذا لم تضيع الفرصة لتحقيق الحلم بأن يكون هو ذلك الرجل الخفي الملامح، فها هي قد أغرمت به في التو واللحظة، وأعجبها من دون نقاش مع ذاتها. وفورا أرادت أن تكون في بؤرة اهتمامه، فهي قد لا ترى رجلا آخر لمدة طويلة، وعندئذ أحاطته بسور من الأحلام.

أرادت أن يبدو شكلها في موقع رضاه، وخشيت من شدة اهتمامه بها وتركيزه عليها أن لا يكون من موقع اهتمام حقيقي، فجاء على لسان الراوي معبرا عما يخالجها «وفجأة شعرت (هند) بالحرج عندما رأت (ماجد) يكلمها وتمنت لو أنها لم تنس حذاء الرياضة الذي تحتفظ به في المدرسة وتلبسه للمشي في أوقات الفراغ... ولكن كان الأمر مختلفا خاصة بجانب صديقتها التي لا تخلع حذاءها الأنيق أبدا في المدرسة، والتي جددت زينتها قبل أن تركب الباص... لم تنظر (هند) إلى قدميها لتتذكر الحذاء، ولكنها شعرت فجأة بهما وهما تربضان كبطتين كسولتين في فردتي الحذاء القبيح المصنوع من القماش الأبيض والمطاط، وشعرت بحرارة الخجل تجتاح وجهها، كما شعرت بأنها ليست جميلة وأنها ليست مكتملة الأنوثة كصديقتها، وعندما لاحظت أنه يكلمها هي ويوجه إليها اهتمامه بدلا من سارة مدرسة العلوم عزت ذلك إلى أنه يخشى على نفسه من الفتنة، وعندما تحرك الباص عائدا إلى المدرسة شعرت بأن في لقائهما شيئا مبتورا، وشعرت برغبة مبهمة في أن يجمعها به الزمن في مكان آخر تستطيع فيه أن تسأله لماذا أهمل صديقتها الكاملة الزينة وركز عليها»[٨٥].

ثم ها هي تستعيد ذكرى المصادفة للرحلة المدرسية، كان ثمة لغة في العيون جرت بين بطلي الرواية تؤكدها البطلة على لسان الراوي الخفي نيابة عن البطل، بالحديث التالي: «من أنت؟ أحب أن أعرف عنك أشياء كثيرة، بل كل شيء... كل ما فيك يثير فضولي بشدة... ولكنني

أسأل من أنت وكأني لا أعرفك، مع أني أشعر بأنني أعرفك منذ زمن بعيد، لا بد أنني أعرفك وإلا لما شعرت بكل هذه الألفة نحوك، وهذا الانجذاب الذي لا قبل لي به... أكاد أجزم أننا حتما رأينا بعضنا كثيرا في الماضي حتى أصبحنا يألف أحدنا الآخر، بل أكاد أجزم أننا لا بد رأينا بعضنا بعضا منذ الطفولة الأولى.

لا بد أننا كنا في روضة أطفال واحدة بل وفي صف واحد، أننا لعبنا سويا وضحكنا معا مرات عديدة.

لقد لعبنا «الخشيشة» وكنت أستطيع أن أجدك بسهولة أينما اختبأت...»[86].

إلى أن يقول الراوي عن البطلة «كانت الألفة غريبة جدا مع أنها لا تظن أنها رأت ذلك الإنسان من قبل، ومن أجل حديث العيون ذاك تغيرت الصورة القديمة التي تحتل ذهنها عن رجلها المستقبلي، أو بالأحرى تطورت... أصبح لها وجه محدد وجه ذلك الشخص النحيف، شيء غريب ومخجل، لأنها لم تره إلا مرة واحدة من المؤكد أنها لن تتكرر... وإن تمنت أن تتكرر»[87].

وهكذا نرى المرأة الظامئة إلى صورة الرجل يغدو إحساسها مكثفا بقربه. يقول الراوي «ثم ها هي تتوارى خلف كتف زميلتها، وتحاول الاستماع إلى ما يقول بعينيها الخجولتين، هل هذا خجل أم إحساس مبالغ فيه بوجود رجل على مقربة منها؟ لماذا هذا الإحساس المبالغ بوجوده، ألم تر رجلا من قبل؟...»[88].

من الواضح أن هذا يرينا أن حياة البطلة خلو من المغامرات الحقيقية، بل تكاد تكون راكدة روتينية إلا من أحداث بسيطة قد تمر في المجتمعات المنفتحة ولا يحس بها، إلا أن البطلة (هند) يستثير خيالها الملتهب أقل خلجة من الحياة، إنها صورة الرجل الشحيحة العسيرة المنال، ولذا فإنها ترى تلك الحوادث مثيرة، بل إنها «مهرجان احتفالي».

استمعت البطلة في خيالها إلى مناجاة البطل «أتعلمين يا هند بمَ أشبه الدنيا؟ إنها مهرجان احتفالي تشترك فيه الأيام والليالي... دنيانا هذه مهرجان احتفالي كبير من الأحداث... الفاقعة... تنوع هذه الأحداث يجعلني أراها مهرجانا كبيرا لا ينتهي...»[89].

وواضح أيضا أن البطلة لم تختر الصورة بمحض إرادتها، لقد فرضتها عليها المصادفات التي جاءت بها الظروف، فلولا تلك الرحلة المدرسية لما عرفته، ولو كان غيره متواجدا في المكان نفسه لكان هو الحبيب المبهم.

وبما أن الحال هكذا، وهو من دون ريب انعكاس لما تريده المؤلفة من شرح لطبيعة الحياة الخليجية، وامتداد لما تستشعره «هند» من شوق إلى صورة الرجل، وما تتمنى من لفت انتباهه، وقد عبر الراوي عن تلك الرغبة «ماجد أيضا شعر بأنه يجب أن يلقاها بشكل ما، في المستقبل، لقد سكنت مخيلته بخديها المتوردين وبابتسامتها العذبة الدائمة وتلقائيتها وبحذائها المصنوع من القماش والمطاط، لقد بدت أكثر انتماء للأرض من زميلتها»[90].

ولإحساس البطلة المكثف بعفويتها. يقول الراوي، ليصف حالتها في نظر البطل أيضا «بريئة كالأطفال... انجذب إليها كثيرا. شيء ما فيها يقربها إلى الطبيعة ومن ثم إلى نفسه»[9].

هل هذا ما تريده المرأة في بقعة من وطننا العربي، من صورة لها في نظر الرجل العربي، أو هي تعكس الصورة التي يريدها الرجل العربي للمرأة في تلك البقعة؟ ولكن ماذا عن صورته المبتغاة، وهي أساس البحث؟ إذا نظرنا إلى الواقع المحض، الذي تعكسه الرؤى الفنية، نرى أن الاختيار عسير على التحقيق، ولذا غالبا ما تكون الصورة مبهمة غير واضحة. ومن أجل ذلك ينطبق عليها المثل إن «الجود من الموجود».

وإذا عدنا إلى مسار الرواية، فسوف نرى أن كل ما جرى بعد ذلك اعتمد على المصادفات الغريبة لعسر المواقف العاطفية، أو عدم جرأة المرأة الخليجية للحديث عن اللقاء العاطفي بين الرجل والمرأة، حتى إن كان يحدث في الواقع أحيانا. فترينا المؤلفة أن لا تبادل لأرقام الهواتف لتعزيز المعرفة، ولا تحديد لقاءات بناء على مواعيد مسبقة. فمصير الفتاة العاطفي مبني على المصادفة وحدها.

في أثناء سير المرور ترى عربته الخضراء تستغرب لونها ولا تعرف صاحبها، ثم تكتشف صاحبها في تلك الرحلة المدرسية.

ومصادفة خامسة، حيث كان لقاء آخر بين (هند) و(ماجد) في الطائرة، في رحلة أخرى إلى دولة أخرى (الإمارات العربية)، عندما قررت البطلة «هند» زيارة خالتها، وقررت أخت «ماجد» التسوق في الدولة نفسها بصحبة أخيها «ماجد» وابنيها، وحتى التحاقه بالوظيفة في الشركة التي يعمل بها أخو «هند» جاء مصادفة لتتوثق العلاقة بين الحبيب والأخ لتنقذ هذه العلاقة قصة الحب المبهمة.

ولكن في النهاية جاءت المصالحة مع القدر، فتقدم المحب ليخطب محبوبته بناء على ما رتبته تلك المصادفات من خطوط السير نحو النهاية السعيدة، فخطبت البطلة لمن تحب على الطريقة التقليدية.

إذن ليس من حق الفتاة، حتى إن كانت على درجة عالية من الثقافة، أن يكون لها شأن في حياتها العاطفية، وهذا يقود إلى ما هو متاح من رسم صور للحبيب غير واضحة الملامح، تعتمد، بصورة أساسية، على إيجابيات المصادفات في وهبها لها.

وليت الأمر اقتصر على ذلك ففي اللحظة هذه يواجهنا الجانب الآخر من الصورة، متمثلة في صورة الرجل العربي القوي المتصلب الذي لا ينازع في قراراته على المرأة العربية. إنها صورة الأب ذي السطوة، الموجودة دوما في ضمير المرأة العربية، تعود مرة أخرى في صورة أكثر عنتا مما هي عليه في الشام كما زودتنا بها كوليت خوري، عندما يعمد ذلك الأب إلى التفريق بين الابنة المستسلمة (هند) وزوجها الذي لم يدخل بها بعد (ماجد)، لا لشيء إلا لأنه اكتشف أنه رُفِض من أب ماجد عندما خطب عمته في زمن مضى.

«تتشكل غمائم داكنة أمام عيني (هند)، ولكن والدها المتشنج يريد الورقة»[٩٢]، «هل يعلم الوالد ما فعل بابنته؟»[٩٣].

«عقل (ماجد) لا يستوعب الطلاق بتاتا ولا يتخيل الحياة القادمة من دون (هند)، كيف وقد وصل معها إلى مرحلة الانحياز الأكبر، المرحلة التي لا تراجع في الحب بعدها؟»[٩٤].

ولكي تظهر صورة الرجل العربي في قسوته وتعنته في منطقة خرجت حديثا من المعطف البدوي، فترينا المؤلفة أبا «هند» كيف كان يرفض توسلات خطيبته السابقة، عندما زحفت إليه على كرسيها المتحرك، ضارعة متوسلة ترجوه أن يبقى على زواج ابنته من ابن أخيها.

وهنا تنحاز «هند» مرغمة إلى جانب والدها طائعة مستسلمة، ويعلن الزوج الطلاق. فتتكرر صورة الأب المتعسف، تلك التي رسمتها كوليت خوري في بقعة أخرى وفي زمن مختلف.

وأيضا تبين لنا المؤلفة طاعة البطلة العمياء عندما تطأ على جراحها النازفة، وترفض التمرد على والدها، يحدث ذلك عندما تحاول صديقتها التدخل لرأب الصدع، فتقول «هند» ممانعة لصديقتها ومناصرة لأبيها:

«يردني؟ ليش هو بكيفه والا بكيف أبوي»[٩٥]، ثم تستسلم لأحزانها من دون أن تحرك ساكنا.

«وها هي الأيام خاوية مرة أخرى، لا أحداث جميلة، لا أخبار سارة أو سيئة على الإطلاق...»[٩٦]. إذن تكون الصورة في وضوح جلي عندما ترينا سطوة الأب، ولكنها غائمة تقبع خلف غلالة سميكة من التقاليد الصارمة عندما تسطر المؤلفة حديثها عن الحبيب.

أما بالنسبة إلى ما يخصها في الصورة المحضة، فقد اختفت صورة البطل الهرقلي، بل إنه نحيف البنية «يبدو بشارببيه الزغبيين كأنه حدث في التاسعة عشرة من العمر»[٩٧]، واستعيض عن القوة العضلية بالقوة الفكرية، إذن من المهم أن يمتلك عقلا مصقولا بالدراسة «خريج جامعة لندن في علوم البيئة ولي اهتمامات في علم الحاسوب واهتمامات ثانية»[٩٨].

«والدبلومات القصيرة في أشياء أخرى»[٩٩].

ولكن ماذا عما تريده في نظرته إليها، لنستمع إلى ما يعنينا من هذه المعاني بالترتيب، عند قول «ماجد» الرومانسي.

«... كل الأشياء عناصرتدور حول محور واحد هو «هند». الفتاة التي كفت عن الجري في الغابات خلف الغزلان، وأصبحت واقعا جميلا أكثر عذوبة من الحلم»[١٠٠].

«لم أصارع نفسي قط كما صارعتها لأنتصر لحبك، لزهرة البراري الأليفة التي فقدتها في طفولتي، فعادت إليّ ببهاءاتها وشذاها الرقيق في شكل آخر أكثر سحرا»[١٠١].

«وفي لحظات أثيرية استسلم لخدر الراحة، إذ تحرر من كل جزيئات جسمه وتركها تسبح في رحب مسكر، وبقي هو مستسلما للذة التحرر الآسرة يعيشها من قمة رأسه حتى أخمص قدميه أمام أجمل منظر أنجبته الطبيعة: وجه «هند» المبتسم»[١٠٢].

وكما في كل الروايات وفي الواقع أيضا، لم تنس المرأة عمر الرجل. فالعقدة المركبة بينهما، والتي اتفق عليها الطرفان منذ القدم لا تزال محور اهتمام بين المرأة والرجل حتى الآن، وهي مفهومة من جانب الرجل، فهو لا يريد أن يفقد شيئا من تألقه في نظر المرأة حتى إن تقدمت به السن. ولكن لماذا رضيت المرأة بذلك؟ هل لأنها ليس لديها خيار الرفض، أو لأنها كانت ترضى بكل المفاهيم التي يقدمها الرجل، أو لأن صورة الأب تتملك وجدانها على الدوام؟

فالرجل وإن شاخ فهذا لا يعيبه، فكما يقول المثل الشعبي «عيب الرجل في جيبه» أي فيما لم يمتلكه من نقود - قانون غير مسجل، براءة اختراعه بيد الرجل، إذن هذه أمنية أخرى تحققها المرأة له من دون أن تدري.

ولنستمع إلى البطلة «هند» وهي تقول لزميلاتها المدرسات «ترى أن الزوج المناسب يجب أن يكبر زوجته بخمسة عشر عاما على أقل تقدير، فإن لم يكن فبعشرة أعوام ولا تنازل بعد هذا»[103].

ولكن في روايتنا هذه، يضن الزمن على البطلة بهذه الرغبة الأخيرة فيكون أكبر منها بساعتين، بساعتين فحسب، المهم أن يكون أكبر منها ولو بساعتين، لنستمع لحالة البطلة وهي تعلم بهذه الحقيقة «وضحكت كثيرا وضحك معها، كان يشعر ببهجة شديدة لأنها تضحك معه، وكانت تشعر بسعادة غامرة لأنه يكبرها بساعتين. كانت قد قررت ألا تفكر في إنسان بأقل من خمس عشرة سنة، ولكن يمكن التغاضي عن خمس عشرة سنة إلا ساعتين، ما يزال قرارها محفوظ الكرامة»[104].

وبما أن البطلة ليس لها متسع من الخيارات، رضيت بهذا الفارق الضئيل.

وبصورة أخرى مختلفة عن ركوع الحبيب في رواية «ذاكرة الجسد»، ترينا البطلة «هند» كيف تحلم بصورة الحبيب الراكع، هي في العلياء وهو مدفون في التراب ترفعه بمحبته لها، لتبقيه معها على قدم المساواة:

«كما في الأسطورة من الفج العميق فينتزع سيف الغدر من الصخرة، تأتي الفتاة الأسطورة فتتربع على تلك الكفة التي أعيت الدنيا... تلك الكفة المتطاولة التي تأبى الهبوط... الكفة تتزحزح، تبدأ في الهبوط من عليائها، لا تعود تطاول السماء، لا تعود معلقة في الجو البعيد، لا تعود عالية.

الكفة الأخرى المندفنة في التراب من سنين تتحرك، ها هي آخذة في الارتفاع، رحلة الفقاعات تتضامل وتنكمش حتى تختفي.

الميزان الآن مستقيم وهند وماجد كل منهما في كفة فوق السطح»[105].

على الرغم من أن صورة الرجل غير منتقاة وقد فرضتها المصادفة، فإن المؤلفة تصر على أن يكون الرجل المطلوب مثقفا رومانسيا في سن الكهولة المحببة، وقد تخلت تماما عن مطلب القوة الجسدية، وبعدت عن صورة الأب الذي لا يحتمل في تحكمه.

أشجار البراري البعيدة

يتضح التغير الكبير الذي طرأ على صورة الرجل في هذه الرواية في ما تبتغيه المرأة الحديثة، بعد أن تفتح وعيها المعرفي، فرسمت المؤلفة صورة لرجل متحضر في أعماقه، وليس لرجل مثقف في أوراقه فحسب، ونأت عن رجال يحملون الأوراق بأيديهم ويكتنزون البداوة في عقولهم، وبما أنها لم تستطع التواصل مع رجل من منطقتها يحقق لها هذا الطموح شديد الصعوبة، فقد اختارته رجلا غير عربي، تنفذ من خلاله إلى الصورة المطلوبة، أو حتى تشرح من خلاله ما تلاقيه المرأة العربية من عنت التقاليد، فاختارته أوروبيا لكي تسقط عليه ما تريد من آمالها في الرجل «المشتهى».

بطلنا لهذه الرواية شاب بريطاني (دونالد) التقت به بطلتنا (نورة) أثناء دراسة الماجستير هناك، فأحبته وأعجبها كل ما فيه شكلا وموضوعا، وأبانت لنا ما أبانت من تدلهه بها. ولكن عندما عرض عليها الزواج رفضت، ولم يكن الرفض عن عدم رغبة فيه، ولم يكن عن اقتناع فيما تتخذه ضده من موقف، فهي ترغب في أن تحطم الحواجز، وتحلم بالحرية والانعتاق، وتعلم أنه فوق غرامها به تستطيع عن طريقه أن تحقق ما يعن لها من طموح.

ولكنها مأسورة وقيدها ما انفك يكبل رسغيها، فلا تستطيع الانفلات. فها هي تسمع من زميلتها العربية ما يصدمها عندما صرحت لها بما يخالجها «كنت أظنك أعقل من ذلك... ثم من هذا الذي تذهبين معه إلى بيت أهله، هذا الإنجليزي، هل هو من أهلك!

- تعلمين أنه صديق منذ مدة.

- أستغفر الله! لا صداقة بين رجل وامرأة...»[١٠٦].

«أظن أنك تهورت يا (نورة)، أثر فيك البقاء هنا فأصبحت طائشة... الدراسة لا تصلح إلا لمن يستطيعون مقاومة كل المغريات»[١٠٧].

وتقول مؤنبة نفسها «ولم أكن بحاجة إلى سماع ذلك الكلام، فقد كان مثله يتردد في نفسي بين الفينة والفينة، ولكني كنت أزج بكل شيء جانبا، وأغوص في أوراقي ومراجعي، وعندما أرفع رأسي... أرى «دونالد» أمامي... فتتطاير تلك الأفكار المثالية من رأسي حتى إشعار آخر، وأبرر لنفسي أن من حق كل إنسان أن يكون له بيت (جدة)[١٠٨] يأوي إليه متى ضاقت به الدنيا...»[١٠٩].

وتعود إلى ديارها، بعد أن تقدم مشاعرها ضحية على مذابح التقاليد، وتحس في نفسها شرخا، لم تستطع أن تداري فتحته، وهو لم يستطع أن يلتئم من تلقاء نفسه. فعاشت التناقض بمجمل تفاصيله، فلبست الثوب الخشن الذي لم يعد مفصلا على قياسها، فقد ضاق خناقه عليها، بعد أن ملكت العلم وفُتِحت أمامها أبواب المعرفة وزالت الغشاوة عن عينيها.

فتقول بحسرة «كنت أحاول أن أنجز أشياء كثيرة، واشغل نفسي بأمور لا حصر لها لأسد كل ثغرة في مخيلتي يمكن استغلالها في تذكر أشياء كنت أحاول عدم تذكرها ولكن هيهات»[١١٠]. وعندئذ ترن في أذُنها مقاطع من حوارها مع الحبيب البعيد وها هي تصده رغما عنها «أن بيني وبينك حاجزا عاليا، وأشعر بأني فرس عجوز لا تستطيع قفز الحوافز الشديدة العلو. فيرد

- بل إنك فرس عجوز في عالم الصواريخ والسفن الفضائية»[١١١].

ومع كل الانشقاق الذي تستشعره في نفسها، وعلى الرغم من عدم تعاطفها مع بيئتها التي تشدها، وأيضا لاستحالة انسلاخ المرأة العربية من تاريخها، نجد البطلة تضحي بمن تحب باختيار مرغم، فلنستمع إلى مناجاتها.

«... وما كنت لأستطيع أن أقول أن اسم زوجي (دونالد)، ستكون فضيحة. وإن وافق والدي الحنون وهو يواري وجهه من الناس، وقد لا يحتمل هذه (الفضيحة)، وقد لا تحتملها أسرتي ومعارفي... هناك خطوط غامقة ترتسم أمامنا بتحد سافر مذل، وكثيرا ما تنتصر علينا»[١١٢].

ثم تندب قائلة «ونحن في البحار الشاسعة نبحث عن دفء المراسي ذات الرمال الذهبية... ولكن قبل أن نحط الرحال نسمع أصواتا بعيدة تنهانا: هذه ليست مراسيكم... ليست مراسيكم، فنبحر ثانية... تحين منا التفاتة إلى الخلف إلى المراسي التي استمتعنا بدفئها واحتوتنا شطآنها الخلابة، وأعجبنا رمالها الذهبية وأطربتنا طيورها ولكننا لا نعود إليها أبدا... إنها ليست مراسينا»[١١٣].

ولكن ماذا كانت النتيجة بعد عودتها من الحبيب بخفي حنين وبعد تلك التضحية الكبرى، لبثت في بيئتها ردحا من السنين تجابه واقعا يدينها لرفضها العديد من الخطّاب من أبناء بلدها، ها هي تعبر عن تلك الفترة في محاورة مع أختها «نظرت إليّ فاطمة كما تنظر إلى بضاعة فاسدة، وقالت يجب أن تكوني واقعية يا (نورة)... هل تتوقعين أفضل منه في هذه السن، الا تعلمين أنك أصبحت في الثامنة والعشرين، أي أنك اقتربت كثيرا من الثلاثين، وكان كلامها صفعة على وجهي»[١١٤].

«إنهم يرونني شيئا قليل القيمة لأنهم لا يقيّمون المرأة بعلمها وعقلها، لذلك فهي تظل رخيصة إذا لم تجد من تستطيع الزواج به، ويرون أنني واهمة، هل يظنون أن تمسكي بفكرة الزواج المناسب تعني أنني أريد زوجا أحبه؟ إنهم مخطئون إذ يظنون ذلك، فالمناسب هو من أعرف أن أتخاطب معه، أما الانسجام التام والحب فتلك رفاهية لا أطمع إليها، ولكنهم في النهاية معذورون فهم لا يعلمون أنني قمعت نفسي وتنازلت عن مثل هذه الرفاهية... من أجلهم، هم، من أجل من يرونني الآن فاكهة على وشك أن تفسد، ويجب أن تلقى إلى أقرب مخلوق ينظر إليها»[١١٥].

وفي النهاية ترضخ إلى الواقع وتتزوج رجلا أقل منها درجة علمية، ولا تحبه، ولكنها تتعايش معه، وحين ذاك لم تنس كيف ترسم لنا صور الزوج، الصورة الثانية التي تريدها، فرسمت لنا صورة لرجل طائعة مريحة سلمت لها القيادة منذ البدء، أي أنها بعد أن خسرت الحب عليها أن تكسب الحرب.

إذن طرأ تغير كبير في صورة الرجل المراد، فهو ليس تلك الصورة الشمشونية كما يقدمها لنا الرجل في رواياته، ولا تلك التي تتصف بالقوة الهرقلية كما تريد كوليت خوري، فها هي أولا، أحلام مستغانمي ترينا البطل (الأعضب) العاجز عن خدمة نفسه كما ينبغي، ولكنه عبقري في عدة مناح فنية.

أما دلال خليفة فقد اختلفت لديها الصورة الهرقلية، فبطلها في رواية «دنيانا» ضعيف البنية حتى أنها توهمت أنه شاب صغير في الثامنة عشرة، ولكنه يملك من المعرفة ما تريدها فيه.

والصورة الثانية التي أعطتنا إياها في رواية «أشجار البراري البعيدة» عن الفتى «دونالد» الذي أسقطت عليه كل ما تريده من صورة الرجل النموذج، المثقف، جدا المرح المتدله، الذي يحترم رغبات الطرف الآخر، ومن الممكن أن تعيش معه واقع الحضارة المتاحة له، إلا أن الموروث الثقافي الذي تعيشه ويسري في دمها، يقيدها ويمنعها من الخطو.

وتقول عن تلك الفترة واصفة نفسها بالشجرة البرية التي غاب عنها مقص الرجل العربي ليشذبها:

«ولم اكن أعلم آنذاك أنني في فترة معرفتي (بدونالد) قد خلعت أفرع الشجرة الوحشية الممتدة بلا حدود، وتركتها على حافة بحيرة للمرة الأولى والأخيرة وأخذت أطفو، وهأنذا ما زلت أطفو، ولكني في هذه المرة لا أطفو في قارب على سطح بحيرة محدودة الامتداد مع إنسان حمل معي جزءا من مسؤولياتي وهو سعيد به، وإنما على سطح خضم هائل بلا حدود مرئية... الأمواج القاهرة تحملني بعيدا بعيدا إلى وسط البحر، إلى مناطق ساحرة تمنيت الإبحار إليها، ولكنني الآن أشعر بأنني أريد العودة إلى الشطآن المأمونة الهادئة، أقاوم الأمواج العاتية وأسبح إلى الشاطئ، أقترب منه... أكاد أرى أضواء البر هناك وأسمع صخب الحياة الإنسانية قريبا وأكاد أوقن بالوصول، ولكن تيارات قوية ما تفتأ تردني إلى الخلف بعيدا عن الشطآن الحنونة، ولكني أقاوم، ولكنها أيضا تقاوم...»[١١٦].

إن زواجها بخالد فيما بعد، دلل على أن المرأة العربية والخليجية على وجه الخصوص، ليست في موقع تحسد عليه في غالب الأحيان، وأنها غالبا لاخيار أمامها، فكما في رواية «دنيانا» عليها أن ترضخ لما هو متاح.

وفي مقابل ذلك، بينت لنا المؤلفة مشاعر ارتياح «نورة» بأن تكون مركز قوة في إدارة حياتها الزوجية فهي الجانب الإيجابي، وإن مما يسرها أن يكون الرجل تحت حمايتها العملية، ولذلك أخذت البطلة دور البطل برضاه وبمباركة منه.

ولكن كأن تاريخ المرأة العربية لعنة عليها، ففي النهاية تتراجع «نورة» عما هي فيه من الإمساك بدفة حياتها، نراها في النهاية تهزم نفسيا، وتتمنى لو أنها تتخلى عن دورها، أو كأنها تتبنى بأنها عادت إلى التأقلم مجددا مع جذورها، وما عليها أخيرا سوى الاستسلام، فهي شجرة برية غير مشذبة أخذت وضعا ليس لها.

لنسمعها وهي تسلم مقود السفينة «بحاجة إلى خطوة مني، خطوة أتجاوز بها تراكمات السنين الماضية، أتجاوز فيها دوري الذي لم أجرب غيره، أتجاوز فيها أسطورة المرأة العملاقة. حاولت أن أنهض لأبدأ الخطوة الأولى فوجدت نفسي عاجزة عن أن أتنازل عن المرأة القوية»[117]. ولكن في النهاية ترى أنها في غير مكانها، وأن خالدا أيضا في غير مكانه. «ربما كان خالد زوجا ممتازا لا عيب فيه سوى أنني شجرة برية نمت بحيث لا يستطيع استئناسها إلا شخص خارق بحبه لي وخارق بحبي له... اليوم أصبح كل شيء يشير إلى ميلاد أمل بأن الأشياء ستتغير إن أنا حاولت وقمت بخطوة»[118].

وهكذا نعود من حيث ابتدأنا، فقد هرعت المرأة العربية إلى تسليم مقودها إلى الرجل العربي مجددا، بعد أن أعياها الواقع المعتم. ولنر الكثير من الإعتام في نهاية هذه المتوازيات.

والأديب حمد الحمد وروايتاه «زمن البوح» و«مساحة الصمت»

في المزيد من خطوط الظلال الداكنة التي تحيط المرأة العربية، سوف نلتقطها في الخط الخامس من الخطوط المتوازية لصورة الرجل في ذهنه، نأخذها من هذه الرواية التي اتبع المؤلف فيها معطى جديدا يتواءم مع ما هو موجود من تيارات أصولية تعج بها منطقتنا العربية، فقد تعرض بجرأة إلى جانب مهم من القطاع المجتمعي العربي، وقدم لنا شيئا مختلفا، لعل الكثيرين يعرفون ما يجري داخل ذلك القطاع، ولكن المؤلف تناوله من زاويته ومنظوره الخاصين، اللذين امتزجا مع رؤى يحاول إثبات أنه يخالفها.

وحاول أيضا في غالب الأحيان أن يوحي لنا بأنه لا ينقل لنا صورة من داخله، بل ينقل لنا صورة مطبوعة في أذهان أناس آخرين، وأنه في الغالب غير متعاطف معها، لو لم تأت نهاية الحكاية مناصرة لتوجهات البطل.

لقد استعرض لنا المؤلف صورة الرجل الأصولي أمام نفسه، تلك الصورة الأكثر عتامة في مواجهة المرأة العربية، ولكن على الرغم من ذلك يراد لهذه الصورة أن تجد مستقرا لها في وعيها وضميرها، ولا بد أن يكون ذلك بصيغة توفيقية معها، تجري باستعمال الإرهاب الفكري للحصول على كسب قسري يستهدف رضاها، ومن ثم إقناعها بتحجيم نفسها وقصر دورها في الحياة على التبعية للرجل.

بدأت الرواية عندما التحق صحافيان شابان للعمل في صحيفة يومية، البطل المتدين (وليد) والصحافية الشابة الليبرالية (منال)، وأوضح لنا المؤلف أنهما على طرفي نقيض في توجهاتهما الفكرية وأسلوبيهما في تناول الحياة.

يقول الراوي: «وليد، منذ نعومة أظفاره، عاش تربية صارمة، ملتزما بالعادات والتقاليد، تربى في منزل محافظ، وبدت صورة والده ذلك الرجل التقي الصارم الذي يعي متى يقول «نعم» ومتى يقول «لا». لا تهاون في أمور كثيرة. فهو سيد المنزل وكل القرارات تصدر من قبله، كان هو قائد الأسرة... حتى أن «وليد» جعله ملهمه في صلابة الوقوف أمام المبادئ...»[١١٩].

ويقول الراوي في امتداح وليد على لسان أحد الشخصيات «وليد له مبادئ في الحياة لا يحيد عنها، وهو قيادي من الدرجة الأولى وكان من المتميزين في دراسته، وكان عضوا في اتحاد الطلبة ممثلا للقائمة الائتلافية... وملتزما مع أحد التنظيمات ذات التيار الديني»[١٢٠].

ثم يحدثنا عن رؤى «وليد» حول منشئه فيقول: «ويتذكر وليد والده عندما يدخل المنزل، يدخله كالأسد الهصور وأوامره مستجابة من والدته»[١٢١]. ويذكر قوله «الحرمة مالها إلا العين الحمراء»[١٢٢].

إذن عزلة البطل (وليد) كانت نتاجا لخط فكري سائد اتخذه عن عمد وبوعي، أو اتباعا لسياق تاريخي مستمر، حتى بدا كأنه أمر بدهي لا يحتاج إلى تفكير. هذا هو الانطباع عن البطل الذي أراده لنا المؤلف، وتتضح منعطفات الأفكار لهذا الشاب المتدين، بعد أن رأينا خلفيته التاريخية، برؤية توجهاته الفكرية التي قادته إليها تلك الخلفية.

وبما أن المرأة كما تبدو، هي الهدف الرئيس لممارسة الفكر الديني من قبل أولئك المتزمتين، نسمعه يقول لأحد أصدقائه، وهو يتذمر مما يواجهه في مجتمع الصحيفة «... تمر عليك وحدة شعرها طائر ولابسه ملابس... الله يستر عليها... هذه السوالف أشلون تعالجها»[١٢٣].

ويبدو لنا نفوره من المرأة عندما يقول: «فالحديث إلى الرجل أفضل من الحديث مع فتاة»[١٢٤]، «وتسأل كيف يتعامل مع النساء... لقد عرفن بالخداع...»[١٢٥].

إذن بحسب تلك العبارة الجامعة، لا توجد امرأة سليمة الطوية، كما هو في رأي ذلك الشاب الأصولي، أو كما أراد له المؤلف أن يرى.

فيقول صديقه محرضا: «وليد شاب مخلص لله سبحانه وتعالى ولازم يقوم بدوره ولا يسكت»[١٢٦].

ويقول ذلك الصديق أيضا «... إن النساء مساكين كلمة تجيبهم وكلمة بتوديهم، إنهن خلقن من ضلع أعوج وتجب الرأفة بهن»[١٢٧].

يا لها من رأفة تلك التي يبديها ذلك الصديق! بعد أن أوحى بعته النساء عامة، إذ كلمة تأتي بهن، وتذهب بهن أخرى، بالإضافة إلى ذلك فقد خلقن من ضلع أعوج، وبما أن كل الأضلاع معوجة، إذن لا بد من أن الضلع الذي خلقت منه المرأة هو الأكثر اعوجاجا، ثم لا ننسى أنه ضلع رجل!.

هذه المفردات اللغوية التي أطلقها المؤلف حول صورة الرجل عن نفسه تجاه المرأة، والتي جعلها منطلقات فكرية تحيط بوليد وتتلبسه، تبين مدى البخس الذي لحق بالمرأة العربية من جراء ثقافتنا الموروثة.

ويعرفنا المؤلف بمنال «درست في مدارس أمريكية وإنجليزية، وبعد انتقال والدها إلى الكويت بعد انتهاء مهمته الديبلوماسية أكملت تعليمها الثانوي في مدرسة أمريكية... لهذا عاشت في أجواء بعيدة عن الشرق، وتفكيرها يختلف كليا عن وليد، ولكن بعد التحاقها بجامعة الكويت قسم الإعلام... تمكنت من أن تتأقلم مع الدراسة في محيط عربي بحت»[٢٨].

وهنا يعطينا المؤلف إيحاء آخر، بأن الوضع غير طبيعي بالنسبة إلى تلك الفتاة، فيما يفترض أن تكون عليه المرأة العربية أو الخليجية على وجه الخصوص، وأن البطلة لو لم تكن عاشت فترة من عمرها بعيدة عن موطنها، لباتت متزمتة، بعيدة عن التفكير الحر، مما يسهل انقيادها إلى تبعية الرجل.

والأهم من ذلك، أن لا أمل لنا بامرأة متحررة، ومع هذا تكون عاشت وربيت في بيئتها. هذه هي الصفعة الأولى، ولنتابع بقية الصفعات.

ولكي تبدو المفارقة واضحة لنا، شاء المؤلف أن يحشر البطلين في مكتب واحد عند التوظيف لكي يحدث الصدام.

وهكذا كان ذلك الشاب الأصولي الذي ارتأى المؤلف أنه يمثل التيار الإسلامي المتشدد، الذي يعيش دائما في معزل مع نفسه مبتعدا عن تيار الحياة الحديث. وقد مثل عزلته أو أبرزها في طروحات البطل (وليد).

ويقول الراوي بمزيد من الإيضاح عن البطل الذي لا يرى سوى نفسه «وليد قد يجد صعوبة في الحديث، أو هو إنسان انطوائي... أو أنه يتعمد أن يتناسى أن فتاة متواجدة معه في المكان نفسه»[٢٩].

إذن المرأة هنا موضع ازدراء، كأنها متطفلة بوجودها على وجود الرجل، ولكي يؤكد هذا المعنى يقول الراوي على لسان منال «تساءلت لماذا هذا الأسلوب... إسقاطها من هذا المكان واعتبارها كأنها لم تكن...»[٣٠]، «... فوليد على رغم مرور أكثر من أسبوع لم يتأكد أن هناك إنسانة لها مشاعر وأحاسيس تعيش معه في المكتب نفسه»[٣١].

وعندما يجري الحوار الصعب نستمع إلى مساحة مجتزأة من النقاشات الدائرة بين البطل والبطلة. لنستمع إلى وليد يقول لها «بيني وبينك اختلاف شاسع وفروقات، إنك امرأة وأنا رجل»[٣٢].

وتتساءل منال «شنهو فرق بين رجل وامرأة»[٣٣].

يعترض وليد ويجيب «لكن نظرة المجتمع تختلف، وأنت كذلك عشت في بيئة مختلفة، وأنا عشت في بيئة أخرى والشرق والغرب لا يلتقيان»[٣٤].

«أنا مرتبط بعروبتي وإسلامي أكثر»[٣٥]، «أنت تحبين الموسيقى... وأنا ما أحب أسمع موسيقى ولا أعرف المطربين»[٣٦].

وتجيب منال «ليش هذه حواجز تقليدية... حنا أبناء اليوم يفترض نزيلها»[١٣٧]. «إنك تؤمنين بفكر معين... وأنا أؤمن بثوابت وفكر مختلف، وهذه الثوابت مغروسة فينا ما ممكن نتخلى عنها بسهولة...»[١٣٨].

«فترد الفتاة: كلنا نشترك في ثوابت واحدة».

ويصر على موقفه... «أنا صراحة غير وأنت غير».

شعرت منال أن وليد بدأ يستاء من الحوار فقالت... أنت مسلم... وأنا مسلمة وكلنا عرب ومن بلد واحد.

أجاب وليد أن التيار الذي تتبعينه غريب علينا، فهمت منال ماذا يقصد فقالت «مشكلتكم أنكم أي تيار مخالف لتياركم تعتبرونه تيار غريب»[١٣٩].

«قال وليد: إنك بهيئتك هذه... أقرب إلى المجتمع الغربي منك إلى المجتمع الشرقي وأجابت: ما أعتقد أن درجة تفكيرك تصل إلى أن تطعن في عروبتي ويمكن تسقطني من ديني»[١٤٠].

ثم تحاور منال نفسها «هل يعني ما أرتدي من زي؟ حتما إن وليد سيدخل في قضية خاسرة، فالإنسان يملك الحرية الكاملة فيما يرتدي من ملابس طالما لا يؤذي شعور الآخرين، أو ماذا يريد وليد؟ هل يتمنى أن ترتدي وتأكل ما يريده هو لها، هل يريدها كما يتمناها الرجل الشرقي، إما الحجاب وإما النقاب؟ هل يريد أن تفكر كما يفكر، أم لديه رغبة كامنة في وضعها داخل أسوار العادات والتقاليد أو العودة إلى قرن مضى، حيث مكان المرأة في البيت داخل الأسرة، لن تنزلق إلى قرن مضى كما يريد وليد، فقد نالت حظها من التعليم واختلطت بشعوب وثقافات أخرى وتمتلك شخصية خاصة بها، لا يستطيع أن يطمسها أحد»[١٤١].

وكما انخدع موسى صبري بتصنيف الجنس البشري أيضا، انخدع حمد الحمد وقدم الرأي نفسه بطريقته.

نسمع الراوي: «عندما راح وليد يتجول في الممرات تساءل... لماذا حشر مع فتاة جميلة ترتدي جينز أزرق وقميصا أبيض... لم يعتد أن يحشر مع كائن من الجنس الآخر»[١٤٢].

ولم يكتف المؤلف بتمييز بطله كجنس أول، بل جعل البطلة أيضا تستعمل ذلك التصنيف، مقرّة بأنها جنس آخر، وكأن الأمر لا يسيء إليها «تأكد لها أن وليد رغم اجتيازه المراحل الدراسية، إلا أنه لم يتعلم أسلوب التعامل مع الجنس الآخر، هل حقا لم يدخل في حوار مع فتاة من قبل؟...»[١٤٣].

وهكذا يشف المؤلف بطريقته عن صورة الرجل المتعالي، على الرغم من موقفه المناهض لموقف بطله «وليد» كما يحاول أن يبين لنا، ولكن في الوقت نفسه يجعل «منال» من الضآلة في نظره بما لا يقاس.

إذن صورة الرجل العربي عن نفسه في كل جوانب الحياة، سواء كان أصوليا متزمتا، أو متحضرا أو «مدهونا بالحضارة» كما جاء في تعبيرات صبري موسى الروائية، لا يتنازل مطلقا في تقديره لنفسه على أنه الجنس الأول، وأن المرأة مهما كانت متحضرة ومثقفة وانتهجت فكرا معينا يميزها، فإن كل هذا لا يغير في نظره من كونها جنسا آخر، كما يستنطقها الرجل في أعماله رغما عنها.

ونلاحظ أنه من النادر أن تستعمل المرأة مثل تلك المفردات في كتابتها ضد نفسها، ولكن في الغالب لا تثور عليها أو تستعمل أدواتها الأدبية أو الفنية لمناهضتها، تاركة الرجل يصول ويجول فيصمها بكل ما يخطر له على بال.

واستمر الراوي في التحدث بمثل هذا النموذج من المونولوج نيابة عن البطل، متخذا حدا تنازليا يدفع إليه المرأة بنتف من الأفكار المبخسة لكينونتها، التي قد تمر ولا تلحظ ولكنها تترسب في وعي الناس كما تترسب ذرات الرصاص في قاع بحيرة، يجعل الشرب منها مهلكا.

ونلاحظ أيضا أنه على الرغم من أن الأحداث قليلة الشأن، إلا أنها تأخذ بعدا انفعاليا كبيرا، لرغبة المؤلف بأن يحمّلها أبعادا فكرية أخرى، يبين من خلالها الإحساس المكثف باضطراب الرجل الأصولي عند اقترابه من المرأة، فكل ما يحيط بها يكبر ويضخم حتى يأخذ غير حجمه الطبيعي. «بكت بشكل هستيري، وبانتهاء حفلة الدموع... تساءلت ماذا فعل وليد حتى يقودها إلى الألم والدموع...»[١٤٤].

ثم يقول عنها مرة أخرى «تيقن لها أن البكاء هو سلاح الضعفاء والمهزومين والمتخاذلين في هذه الحياة... أما سلاح الأقوياء فهو مواجهة المشاكل»[١٤٥].

ولكن هل واجهت المشاكل حقا؟

فلنستمع إلى المؤلف يقول عنها «تذكرت في تلك اللحظة أنها فتاة ضعيفة تخونها عواطفها في كثير من الأحيان، ولكن لماذا تقف موقف الضعيف المهزوم أمام وليد؟ لن تقف مرة أخرى، ولن تنسحب أبدا فسكوتها هو تحقير وإذلال لها...»[١٤٦].

ولكن هل نفذ المؤلف أيضا تلك الرغبة لها، هل جعل بطلته قادرة على الدفاع عن أفكارها وإثبات وجودها المستقل عن التبعية للرجل؟ كلا، فعلى الرغم من أن منال تمتلك قدرا من الوعي يعصمها من التبعية لأحد، إلا أن المؤلف لم يشأ لها غير ما يريده الرجل العربي، «ومسحت آثار الدموع... وتمنت من قلبها ألا تكون بداية الهزيمة في حياتها»[١٤٧].

ولكنها هزمت، ففي النهاية وبعد سجال جدلي طويل، كان النصر فيه للبطل، كان من نتاجه أن أوحى لنا المؤلف بأن البطلة (منال) ستتبنى أفكار البطل (وليد).

هذا ما أبانه لنا الراوي من عزلة الرجل في صورته المواجهة للأنثى، ولكن ماذا عن صورته تجاه نفسه؟

إن صورة الرجل في ذهن المؤلف، هي صورة القائد الموجه، تلك التي تطل من ثنايا ملامح البطل المتجهم الذي رسمه لنا، فعلى الرغم من أن خط الرأي للمؤلف، كما بدا لنا، يوحي باتجاه معاكس لتوجهات بطل الرواية (وليد)، إلا أن التغيير في النهج الذي يرغب فيه المؤلف لم يحسم لصالح البطلة، بسبب كونها امرأة، فغرور الرجل (المؤلف) يفرض عليه أن تكون البطلة (المرأة) تابعة للبطل وليست متبوعة، حتى مع من يخالفه الرأي.

فمنذ البداية، والمؤلف لم يستطع التنصل من صورة الرجل العربي عامة ولا من صورة الرجل الخليجي خاصة، على الرغم من محاولته لصق ما يشعر به تجاه المرأة بذلك البطل الأصولي المتزمت، فقد كانت خلفيته التاريخية مكشوفة.

ويتضح انحياز المؤلف إلى صورة الرجل السائد في مواجهة المرأة بتضخيم صورة البطل (وليد)، وتهميش دور الصور الأخرى المتمثلة في رئيس التحرير وبقية العاملين في الصحيفة، فقد بدت عامة وغير مركز عليها في رواية «زمن البوح»، فلم نستفد منها لمناهضة رؤى البطل الأصولي، وهو يحاول إخضاع البطلة إلى خطه الفكري المتزمت، فكما كانت صورة الرجل مبهمة في رواية «دنيانا» كان البوح عسيرا في رواية «زمن البوح».

وهو أيضا لم يمنع نفسه من تقديم رؤى غير إيجابية لموقف المرأة من خلال خلفية أخرى.

فعلى الرغم من أن المؤلف، كما يوحي أحيانا، في موقف المستهجن للمغالاة في اتخاذ ذلك النهج المعادي لحرية المرأة، إلا أنه استمر في تحجيم دورها بجعل كل همها البحث عن العريس «انشغلت منال بقضية صديقتها (زهور) ورغبتها بتحقيق ذلك الوعد وهو التغيير الذي يقود إلى اقتناص العريس أو الانتقال إلى الحلم»[١٤٨]، «ما قلت لك إن العرسان يصطفون طابور لطلب إيدك»[١٤٩]، هذا ما قالته منال لصديقتها زهور بعد أن أجرت التغيير في هندامها.

أما زهور إحدى النساء العاملات في الصحيفة، فقد شغلها الاهتمام بتطلعات الرجال إليها «في الطريق كان يلاحقها أحد الشباب وتابعها حتى مبنى الصحيفة»[١٥٠].

وهكذا كرس المؤلف جل جهده في إبداء صورة الرجل (بطله وليد)، الذي أوحى بكثير من الاهتمام بالفكر الذي يحمله، وقد نصب أمام عينيه هدفا محددا يروم تحقيقه «عرفت أن وليد ليس بذلك الإنسان الذي يتنازل عن ثوابته»[١٥١].

هذا كان رأي البطلة في البطل.

ولكن، ماذا كان رأي ذلك البطل الذي ينظر إلى المرأة كأنها كتلة من العورة، يجب سترها شكلا وموضوعا، وهي دائما موضع شك وريبة من الرجل الذي فرض وصايته عليها، لا لقرابته منها ولا لارتباطه العاطفي معها، ولكن لذكوريته وأنوثتها؟

مساحات الصمت

أما في روايته الثانية الرمزية هذه، فعلى الرغم من قصرها وبساطة أدائها الأسلوبي، والتي اتخذت مسمى الرواية مجازا، إذ هي مقاطع لصفحات نقدية لمجتمعنا العربي، وتكاد تكون أحداثها منفصلة لا ينتظمها خط درامي واحد يسير بها صعودا أو نزولا، سوى ارتباط صديقين معا في كل أحداثها، إلا أن ما يهمنا هو البحث عن صورة الرجل في نفسه.

وعندما نبحث عنها لا نجد سوى صورة متورمة لفرط تضخم الذات، يزيد عما هو موجود في روايته الأولى، فالرجل لم ير غير نفسه، وقد قام بأداء كل الأدوار، فهو الحاكم المتسلط والصحافي الراصد والمصور البارع وابن الشارع البسيط، وهو المنتج لكل ما يحتويه العالم من أفكار عملية ونظرية.

وأهمل وجود المرأة الذي اقتصر على مساحة يقل عدد صفحاتها عن الضآلة، فقد أشار إليها إشارات عابرة في مناخ سلبية تبدو كما لو أنها خلقت لها فقط، فحليمة المومس، وشريفة اللعوب، ثم في نهاية الرواية، تظهر الطفلة التي كبرت ليتزوجها أحد الصديقين.

إذن المرأة قد غيبت، والشذرات والأحاديث التي ندت عنها في هذه الرواية لا يعول عليها.

الخلاصة

إذن، كل الصور التي مرت علينا من خلال أعمال عربية نراها لا تعبر عن واقع موضوعي. إنها صورة مرسومة سلفا في وجدان الإنسان العربي، صيغت نقاطها بإصرار شديد من خلال ثقافة رجولية سيدت بالقوة العضلية منذ بدء نشأتها في سالف العصور القديمة، وما زالت آثار كبيرة منها تسيطر على ذهن المرأة العربية، على الرغم من قطعها شأوا بعيدا في مضمار التقدم الحضاري.

فنجد تبعا لذلك أن في كل رواية من الروايات الست لثلاث أديبات في أماكن وعقود زمنية مختلفة، تعطي مضمونا متشابها لا يخرج عما كرس لهن من ثقافة، فقد أبانت تلك الروايات الست، أنه عمل على توجيه المرأة نحو مسار معين ومرسوم، اختص بالإحاطة بها على مدى طويل من الزمن وحتى الآن، بما لا يدع مجالا لرؤية ما يخالف معطياته.

إذن سواء أكانت المرأة العربية هناك في الشام أم هنا في الخليج، أم في شمال أفريقيا أم في أي مكان في عالمنا العربي، فهي لا تفكر في وضعها الاجتماعي ووراءها خلفية بيضاء من الموروث الثقافي الخاص بها، ولذا فهي لا تقول ما يسطره فكرها المحض حول ما يختص بشأنها، بل إنهن أجمعن من دون تصريح، على أن أفكارهن خضبت بتلك الخلفية الملونة التي تعشو أعينهن، نتيجة لما أخضعن إليه من موروث ثقافي صاغه الرجل.

وهذا في رأيي ما يسبب خللا في التركيبة النفسية للإنسان العربي - رجل وامرأة - يكون من تأثيره أن يصبح ذلك الإنسان، في حالة ازدواج فكري بين ما يراه من حق له أو عليه.

أولا: بالنسبة إلى المرأة يدفعها إلى التنازل عن حقها في الحرية بكل جوانبها العملية والفكرية، خاضعة بإرادتها الظاهرة إلى ما يفرض عليها من قيم، تكون في كثير من الأحيان لا تعبر عن قناعتها المحضة، ولكنها مضطرة إلى مسايرة الظروف المفروضة عليها.

ثانيا: الرجل، الذي جعل تلك الظروف التي تعيشها المرأة أمرا واقعا ومستمرا بمصادرة حقها في الحرية مع علمه بفداحة ما يفعل، وبما أنه ليس لديه نية لإعادة الحق إلى أهله، وعندئذ يشعر أنه لا يتوائم مع معطيات عصره.

إذن كلا الطرفين منشق على نفسه، وهذا، لعمري، أشد أنواع العذاب إذا كان ذلك الإنسان واعيا.

وبما أن غالبية الكتاب الذين لهم دراية بعمق المأساة، يطرحون مثل هذه الصور للمرأة وهم يعلمون بمخالفتها للوجه الحضاري، ولكن لا يكون في وسعهم سوى تقديمها بطريقة استهجانية احتجاجية، وكأنهم يقولون لنا إننا نطرح آلية الفكر في عالمنا العربي بالنسبة إلى المرأة، كما هو موجود، وليس بالضرورة أن نكون مساندين له.

ولكن هذا لا يكفي. فلكي نتخلص مما نحن فيه، علينا أن نهمل هذا الجانب، بل هو محتم علينا أن ننساه في منتجنا الأدبي كتعبير فني من واقع الحياة، نستبدل به منتجا معاكسا له، حتى لو اضطررنا إلى الاستعانة بالخيال، إلى أن يتغير نمط تفكير الإنسان العربي.

أجل، علينا غسل نفوسنا من رواسبها.

تعليق : لشن حرب صغيرة على حبيبنا الرجل

ابتدع الرجل نظرته الخاصة إلى الأدب الذي تكتبه المرأة، وأطلق عليه مسمى الأدب النسائي مرة، أو الأدب الأنثوي أخرى، متعللا بأنه يحمل خصوصيتها كأنثى كما يدعي.

إن هذا التخصيص يحمل الكثير من التجني من دون ريب، وكان يمكن أن يعذر لو كان في زمن غير وقتنا الحاضر، ولكن بعد تفتح الوعي المعرفي للمرأة والرجل بما لا يقارن في أزمنة مضت، بات فيه الكثير مما لا يستساغ، بل يبدو نشازا في عصر عولمة الأرض، وسياحة الفضاء.

وأتساءل: هل ابتداع الرجل لهذه النظرة وإصراره عليها مسوق إليها تحببا، أو هو يجل بما يبتدعه من آثار أدبية عما يتماشى مع مستوى الأدب الذي تنتجه المرأة؟ ربما كان اتخاذه لهذا الموقف يعبر عن اندفاعه لكلا السببين.

وربما يظن أيضا أن المحاولة المستميتة التي تقوم بها المرأة لإسقاط الاعتبار عن تلك المسميات، من أجل لم شمل الأدب العربي عما يخصصه، ويجزئه من عمومية الأدب الإنساني، ربما يعزو ذلك إلى أنها تريد التشبث بحباله.

قد يدفعه إلى ذلك الظن غروره ونظرته الفوقية إلى نفسه.

ولعله أطلق هذه التسمية (الأدب النسائي أو الأدب الأنثوي)، أو ما إلى غير ذلك من التخصيص الذي يعزله في برجه العاجي، بغرض استعلائه على إنسان أجبرته الظروف على الخنوع طويلا له، عندما كان العصر عصر الغاب والقوة العضلية لا العقلية هو من يحكم الموقف.

ولعله أيضا يستكثر على ذلك الإنسان الذي ينبئ تاريخه بالركوع المديد، كيف يجرؤ فيتعالى بقامته محاولا مطاولته، وربما أحيانا مجاوزته في ميدان من ميادين الحياة، تكون البراعة فيه نابعة من قدراته الخاصة ولا فضل لأحد عليه؟

ومع أن العلم أثبت أن المرأة هي الأساس البيولوجي لحياة أنثوية مستمرة في قدرتها على البقاء في غنى عن الرجل، بعد ظهور عمليات استنساخ الإنسان الوشيك، إلا أن الرجل أطلق عليها الجنس الثاني، واختص نفسه بميزة الجنس الأول، حتى الأمثلة سخرت للإقلال من شأنها (كل رجل عظيم وراءه امرأة عظيمة) لا أدري لماذا لا تكون إلى جانبه، أو أمامه؟ دائما مكانها الصفوف الخلفية، والأنكى من ذلك أنه يقال من باب التكريم لها، عند ذكر مآثر من تقف خلفه.

بل ليت الأمر اقتصر على هذا، فمنذ الزمن المغرق في القدم، كان غرور الرجل يصحبه في كل أعماله، فعندما ابتدعت اللغة ووضعت قواعدها وصفاتها وأحوالها، وضمائرها وأسماء إشارتها، جُعلت المرأة مشاركة للحيوان والجماد في صيغ كل ما جمع منه وما أشير إلى جمعه وما وصف منه في الجمع، مع كل الضمائر التي تستخدم للمرأة، ماعدا الضمير (أنتِ) لأن الحيوان لا يخاطب.

ها هي اللغة تقول:

مجموعة من الجمال/بدلا من/ مجموع الجمال/ مع أن المفرد مذكر

هذه جمال/ بدلا من/هؤلاء جمال/ التي تجمع للمؤنث والمذكر

كلاب سريعة/ بدلا من/ كلاب سريعون

هي جبال/ بدلا من/هم جبال

وهكذا دواليك.

أما المأساة الحقيقية في غرور الرجل، فهي في جمع المذكر السالم، والمؤنث السالم، فالقاعدة تقول عن أولهما «ما دل على أكثر من اثنين عاقلين» مهندسون - بناءون وتقول عن ثانيهما «ما دل على أكثر من اثنتين من لفظ واحد» عنزات - شجرات - سيدات.

إذن صفة العقل اختصت بالرجل، وأبعد عنه كل ما يلحق مفرده من مشاركة مع جمع الحيوان أو الجماد، فهل ثمة افتراء أكثر من هذا؟ وغير ذلك مما لا يحصى من البخس الذي لحق بالمرأة من الرجل.

والآن فهو يخترع تسمية لما تكتبه المرأة، يضمنها من دون تصريح معلن بأنه الأدب الأقل فنية لمحدودية شموله، بادعاء كونه محتكرا، إما بتجاربه الخاصة جدا كجنس آخر كما في تعريفه، أو في أحسن تقدير بانفعالات هذا الجنس المختلفة نوعا عما يمتلكه كما يظن.

لذا فميدان كتابة المرأة من واقع هذا التخصيص لا بد إلا أن يكون مغلقا (بقفل أنوثتها). ونتيجة لذلك لا بد إلا أن تكون المرأة أقل مقدرة على العطاء في مناحي الفن من واقع الحال ذاك، وعندئذ لا يمكنها التجاوز أو التخيل بانفعال قادر على تحطيم ذلك القفل والكتابة عن انفعالات الرجل، بينما العكس صحيح معه، لأنه النموذج في القياس، أي أن الكاتب الرجل في

مقدرته أن يكتب عن الانفعالات العامة للإنسانية، وبالتالي فإن المرأة لا يمكن أن تكون مساوية وموازية له في هذا المنحى.

إذن هذا الأدب الذي يحمل الطابع الأنثوي أو الأدب النسائي أو غير ذلك من الأسماء كما يريد الرجل، لا يزيد عن أدب خط بيد عقل غير ناضج، قد يكون صاحبه موهوبا أو غير موهوب، ولكنه على وشك البلوغ، لا يتجاوز هذه المرحلة أبدا بالنسبة إلى الأدب الذي يكتبه الرجل.

وفي الحقيقة، مهما بالغ الرجل في الاحتفاء بنتاج المرأة، فهو لا يأخذ آدابها بجدية كاملة كما لو كان رجل في موازاته.

هوامش البحث

1 رواية «ومرّ صيف»، صفحة ١٢٤.
2 صفحة ١٩٧.
3 صفحة ١٢٥.
4 صفحة ٣٩٧.
5 رواية «انقراض الرجل»، الباحثة.
6 صفحة ٢٢.
7 صفحة ٢٥.
8 الصفحة السابقة نفسها.
9 صفحة ٢٩.
10 صفحة ٣٢.
11 صفحة ٣٥.
12 صفحة ٣٩.
13 صفحة ١٦٠.
14 صفحة ٧١.
15 صفحة ١٢٤.
16 صفحة ١٨٥.
17 صفحة ٦٣.
18 صفحة ٥٧.
19 صفحة ٢١٩.
20 صفحة ٢٦.
21 صفحة ١٢.
22 صفحة ١٢.
23 رواية «انقراض الرجل»، الباحثة.
24 صفحة ٦٨.
25 صفحة ٨٨.
26 صفحة ٧٩.
27 صفحة ١٣.
28 صفحة ٨٨.
29 صفحة ٢٢.
30 صفحة ٢٠٥.
31 صفحة ١٧٤.
32 صفحة ٢٨.
33 الصفحة السابقة نفسها.
34 صفحة ١٤٠.
35 صفحة ٢١٣.

36 صفحة ٢٠٠.
37 صفحة ٢٢٠.
38 صفحة ٨٩.
39 صفحة ٩٠.
40 صفحة ٢٠.
41 صفحة ٢١.
42 صفحة ٢٢.
43 صفحة ٢٦.
44 صفحة ٥٢.
45 صفحة ٥٢.
46 صفحة ٧٧.
47 صفحة ٥٤.
48 صفحة ٧٧.
49 صفحة ٥٥.
50 صفحة ١٢٥.
51 صفحة ١٣٧.
52 صفحة ٩٩.
53 صفحة ١٤٢.
54 صفحة ٩٩.
55 صفحة ١٠٠.
56 صفحة ٧٧.
57 صفحة ٧٧.
58 صفحة ٤٢.
59 صفحة ٩٩.
60 صفحة ١٩.
61 صفة ٣٧.
62 صفحة ٦٣.
63 صفحة ٣٨.
64 صفحة ٤٦.
65 صفحة ٩٢.
66 صفحة ٩٢.
67 صفحة ٢١.
68 صفحة ٢٦٦.
69 صفحة ٥٨.
70 صفحة ٥٤.

71 صفحة ٥٥.
72 صفحة ١٠٥.
73 صفحة ١٨٢.
74 صفحة ٢٦١.
75 صفحة ٩٧.
76 صفحة ٣٥٤.
77 صفحة ٣٨.
78 صفحة ١٥٩.
79 صفحة ٩٤.
80 صفحة ٩٤.
81 رواية «انقراض الرجل» -الباحثة -
82 صفحة ٣١٩.
83 صفحة ٣٠٣.
84 صفحة ٢٢.
85 صفحة ٢٧.
86 صفحة ٣٧.
87 صفحة ٣٨.
88 صفحة ٢٩.
89 صفحة ١٥٠.
90 صفحة ٢٨.
91 صفحة ٢٩.
92 صفحة ٢٠٢.
93 صفحة ٢٠٣.
94 صفحة ١٨٥.
95 صفحة ٢١٩.
96 صفحة ٢٢٠.
97 صفحة ٦٥.
98 صفحة ٦٦.
99 صفحة ٦٦.
100 صفحة ١٧٤.
101 صفحة ١٧١.
102 صفحة ١٧٤.
103 صفحة ٣٢.
104 صفحة ١٤٢.
105 صفحة ١٧٢.

106 صفحة ٨٥.
107 صفحة ٨٦.
108 تشير إلى حدة دونالد التي تذهب إلى زيارتها معه.
109 صفحة ٨٦.
110 صفحة ٩٨.
111 صفحة ٩١.
112 صفحة ١٠٢.
113 صفحة ١٠٢.
114 صفحة ١١٢
115 صفحة ١١٤.
116 صفحة ١٧٦.
117 صفحة ١٧٧.
118 صفحة ١٧٧.
119 صفحة ٢٤.
120 صفحة ٢٤.
121 صفحة ٦١.
122 الصفحة السابقة نفسها. الحرمة يعني بها المرأة.
123 صفحة ٣٦.
124 صفحة ٤٩.
125 صفحة ٥٦.
126 صفحة ٣٧.
127 صفحة ٨٧.
128 صفحة ١٥.
129 صفحة ٢٤.
130 الصفحة السابقة نفسها.
131 صفحة ٢٥.
132 صفحة ٩٧.
133 صفحة ٩٨.
134 الصفحة السابقة نفسها.
135 الصفحة السابقة نفسها.
136 صفحة ٩٠.
137 صفحة ٩١.
138 الصفحة السابقة نفسها.
139 الصفحة السابقة نفسها.
140 صفحة ٩٩.

141 صفحة ١١٢.
142 صفحة ٢٨.
143 صفحة ٣٠.
144 صفحة ٢٥.
145 صفحة ٣٠.
146 الصفحة السابقة نفسها.
147 الصفحة السابقة نفسها.
148 صفحة ١١١.
149 صفحة ١٦٢.
150 صفحة ١٦٣.
151 صفحة ٢٢٤.

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

«اتسعت الرؤية فضاقت العبارة»

عرض وتحليل لكتاب: الإبهام في الشعر الحديث(*)

د. عباس عبدالحليم عباس(**)

كتاب «الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل» من الكتب التي تناقش قضية نقدية تقع في صلب العمل النقدي الخاص بعمل الشاعر والمتلقي في آن واحد، كما تقع في جوهر قراءة العمل الإبداعي الحداثي بشكل عام. صدر هذا الكتاب عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، سلسلة «عالم المعرفة» العدد ٢٧٩، مارس ٢٠٠٢م، ومؤلفه الدكتور عبدالرحمن القعود، ناقد وأكاديمي سعودي، أصدر العديد من الأبحاث والدراسات النقدية المهمة.

يعالج المؤلف في هذا الكتاب مسألة الإبهام في الشعر معالجة نقدية شمولية وذلك من خلال مقدمة وثلاثة أبواب، كان أولها «عوامل الإبهام»، تناول فيه الأبعاد الثقافية والمعرفية للمصطلح وحركيته في إطار الثقافة والمذاهب الأدبية الغربية، وانعكاسات المفهوم من خلال دراسته في ظروف تأثر الحداثة الشعرية العربية بالغرب، والتحولات الأساسية في مفهوم الشعر وبنيته. أما الباب الثاني (مظاهر الإبهام) فقد ركز على دراسة الغياب الدلالي وتشتته وإبهام العلاقات اللغوية كنقاط محورية في هذا السياق. وفي الباب الأخير (آليات التأويل) بحث المؤلف أسس القراءة التأويلية، وعبر منها إلى عدد من آليات التأويل التي تتيح للناقد أو القارئ تواصلا أكثر عمقا وحميمية مع النص.

في عرضه التاريخي لمسألة الغموض وبيان جذورها في أدبنا العربي القديم، وإيضاح تاريخ الظاهرة في سياق الشعر العربي الحديث - الكلاسيكي ثم التفعيلي - يتخذ المؤلف مما

(*) صدر الكتاب ضمن سلسلة «عالم المعرفة»، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت.

(**) الجامعة العربية المفتوحة - عمّان - المملكة الأردنية الهاشمية.

دونه مجموعة من الكتاب حول شعر عبدالوهاب البياتي ضمن كتاب صادر عام ١٩٥٨م، أصلا مهما في هذا الصدد، وقد بذل المؤلف جهدا مميزا في تكثيف العرض التاريخي تكثيفا جيدا، على الرغم من فوات بعض الكتابات المهمة السابقة عليه، وأعني كتاب الدكتور إحسان عباس المستقل حول شعر البياتي الصادر عام ١٩٥٤م.

يقرر الناقد الدكتور القعود أن الغموض مستمر، كأنه ظاهرة أوجدها الشعر الحداثي معه، فلا بد أن يحيا ويعيش عليها. ولعل أكثر ما يؤرق أصحاب هذه الكتابات، هو مستوى التعمية والانغلاق الذي وقف عنده كثير من القصائد الحديثة. وهذا مما دفع إلى استعمال مصطلح الإبهام بدلا من الغموض في عنوان الكتاب؛ فالغموض حسب المعجم اللغوي هو الخفاء، والغامض هو الخفي. أما الإبهام ففيه معنى الخفاء والإشكال والإغلاق. وفي لسان العرب، مادة بهم: أمر مبهم: لا مأتى له، والملتبس الذي لا يُعرف معناه. واستبهم الأمر: استغلق. والمبهمة: المسألة المعضلة المشكلة الشاقة. فلأن الدلالة في كثير من شعر الحداثة العربية المعاصرة تجاوزت مستوى الغموض إلى مستوى آخر أكثر خفاء وانغلاقا، ولأن كلمة «الإبهام»، وفق تعريفاتها المعجمية تستوعب هذا المستوى وتعبر عنه، فضل المؤلف استعمال «الإبهام» في العنوان بدلا من «الغموض».

ويبدو أنه - في ذلك - مارس انفتاحا منهجيا كبيرا، الأمر الذي يفصح عن سعة أفقه المنهجي والمعرفي، لذلك نجده يقول: لم أشأ أن ألتزم منهج أو تقاليد وأفكار مذهب نقدي محدد. لقد قدرت أن أتجول في المذاهب النقدية، وبخاصة الحديثة بحكم موضوع الدراسة.

في الباب الأول (عوامل الإبهام) يبدأ بالحديث عن «الأبعاد الثقافية والمعرفية» ليقرر أن الثقافة أهم آليات الإبداع الشعري وأدواته، وإلا قعدت بالشاعر موهبته عن الشعر الأصيل الرائع. وفي النقد العربي الحديث نجد من النقاد (عزالدين إسماعيل) من ينتبه إلى هذه الناحية داعيا الشاعر المعاصر بحق إلى «أن يكون مثقفا بأوسع معاني الثقافة»، و«الشعر المعاصر- عنده- محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة، وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المعاصر منها». ولا يخلو الحديث عن هذه الدائرة من تطرق إلى دوائر الفكر والفلسفة والميتافيزيقيا والتصوف والأسطورة وغيرها من مثريات ومجددات الخطاب الشعري العربي الحديث، بحيث تصبح هذه كلها من أسباب غموض المضمون الشعري أو إبهامه.

وهذا ينقلنا إلى الفصل الثاني الذي يناقش «المذاهب الأدبية الغربية وتأثر الحداثة الشعرية العربية بها» الأمر الذي فرض على الباحث الدخول في مسألة «المثاقفة» وآثارها من خلال دراسة مسهبة «للحداثة وما بعدها» توصل منها إلى أن التناقض، إذن، والغموض سمتان للحداثة ابتداء من مفهومها وانتهاء بأبعاد هذا المفهوم ومحمولاته ومعطياته وبخاصة المعطيات الفنية والأدبية. وليس غريبا، بسبب هذا التناقض، أن تولي الحداثة شيئا ما اهتماما ثم تعود

لترفضه، كالشكل- مثلا- فقد أولته الحداثة في أول أمرها اهتماما كبيرا ثم عادت فضربت به عرض الحائط. ربما يفسر هذا بسمة أخرى في الحداثة تلك التي استمدت إرثها في هذه المجالات من المذاهب الرومانسية والرمزية والدادية والسريالية. وأضافت إلى ذلك كله نظرتها الخاصة للإنسان والوجود بشكل عام. وأرى أن علاقة الشعر بالسريالية ربما حازت نصيب الأسد في مسألة التأثير في شيفرة النص ومدى وضوحها.

وتحت عنوان «تحولات مفهوم الشعر وبنيته» يأتي الفصل الأخير من الباب الأول مؤكدا أن بحثنا في الحداثة من خلال التساؤل عن علاقاتها بالغرب أو بالتراث، وتشجيع رأي دون آخر لم يكن واقعا في صلب الاهتمام. ومع ذلك فإنه لا بد من القول إن الرأي الأكثر إنصافا وموضوعية هو القول إن حداثة الشعر العربي المعاصر ترجع إلى واقع المجتمع العربي نفسه، بما فيه من تحولات وتغيرات ومستجدات في حقول الاجتماع والسياسة والثقافة معا.

وبعد عرضه لعوامل الإبهام في الشعر الحديث، بشكل فيه بعض الإسراف في السرد التاريخي، ينتقل إلى الباب الثاني (مظاهر الابهام) مفتتحا إياه بمظهر «الغياب الدلالي» الناجم عن أسباب عدة منها «غياب الموضوع». فلا يعرف المتلقي عمّ يتحدث الشاعر، ولا فكرته التي يعالجها. وفي تقديري أن غياب الموضوع أو الفكرة الرئيسة من النص، يعني حضور أبرز أسباب الغياب الدلالي فيه. كما يعني في الوقت نفسه غياب أهم إضاءة يستعين بها مستقبل النص على كشف أبعاده الدلالية. والمتلقي في هذه الحالة يجهل ما تحيل إليه لغة النص. ولغة النص نفسها تبدو معزولة عن السياق الموضوعي فلا يبقى أمام هذا المتلقي سوى الاجتهاد في تأول المعنى، وفق آليات منهجية أو غير منهجية، بعد أن غاب الغرض أو الموضوع الشعري، وقد تمنيت على المؤلف لو اقترح طريقة ما تعين المتلقي على تفادي هذه الصدمة الدلالية، من خلال كشف بعض التواءات الاستعمال اللغوي ومحاولة فهم طبيعتها.

والسبب الثاني لغياب الدلالة هو «محاولة الشاعر لخلق تأثير شعري»، ويبدو أن فكرة التأثير هذه قد بدأت، فيما يبدو، مع الرمزية وأصولها الفلسفية حين أنكر بعض الفلاسفة أي وجود للأشياء الخارجية، وإنما هي في نظرهم صور ذهنية تنعكس في مداركنا عن هذه الأشياء التي لا تستمد وجودها إلا من هذا الصور الذهنية التي لدينا عنها أفكار سابقة. وإذا صح هذا فكيف للغة - كما يتساءل الأدباء والشعراء الرمزيون بخاصة - القدرة على نقل حقائق الأشياء إلينا، فهي لا تعدو كونها رموزا لهذه الأشياء. وعلى هذا، فاللغة لا تنقل معاني محددة وإنما توحي. و«الأدب لا يسعى إلى نقل المعاني والصور المحددة، وإنما يسعى إلى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارئ، أو على الإيحاء بها».

أما السبب الثالث فهو «التجريد»، ولعل البحث عن المطلق هو ما أوصل الشعر إلى الفن المجرد أو غير الموضوعي كما يقول كرينبيرج. إذ في المطلق عدم التحدد والتعين،

وما لا يتحدد ولا يتعين لا يحضر، أي يغيب. ولهذا نجد أنه مع التجريد يذوب المضمون تماما في الشكل «بحيث إن العمل الأدبي - تشكيليا أم أدبيا - لا يمكن أن يختصر لا كليا ولا جزئيا، إلى شيء آخر غير ذاته». ومع التجريد، أتيح للشكل أن يتحرر من المضمون «بسبب غيابه» إلى درجة أن أصبح الشكل مضمون نفسه. ويمثل المؤلف بنص لأدونيس من قصيدة (كيمياء النرجس - حلم):

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل
وخلف المرايا جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة جسد يبدأ الحريق
في ركام العصور ماحيا نجمة الطريق

أما «الشعر الصافي، والشعر الصامت» فهما نهاية المطاف في أسباب غياب الدلالة في الشعر، فالأول يمثل نقاوة الشعر من الموضوعات، والثاني يمثل الأدب الذي لا يقول شيئا.

وبالإضافة إلى «غياب الدلالة» يأتي «التشتت الدلالي» ليبين الفرق بين القصيدة العمودية، وخصوصا في نموذجها الرومانسي، وما يتمتع به من وحدة عضوية، والقصيدة الجديدة التي تمتاز بنيتها ودلالتها بالتشظي الناجم عن انفجار الحداثة الشعرية نفسها، ويساهم في هذا التشتت عامل موضوعي آخر سماه المؤلف «الخوف»، إذ قد تسوء الرابطة التواصلية بين الشاعر والسلطة السياسية، أو بينه وبين السلطة الدينية، فيجنح الصوت الشعري صوب الدلالات المبطنة، مما ينشئ ضربا من التقية اللغوية، فتغرق الصورة في الإلغاز، لأن الشاعر قد أوغل في الاحتجاب إيثارا للسلامة. وأرى أن مسألة الخوف أو التقية ينبغي ألا تصل بالنص إلى مرحلة التشتت الدلالي، وإذا حدث ذلك فإن المتلقي بحاجة - والحالة هذه - إلى الاستعانة بمرجعية سياقية خارج النص، وهذا إجراء منهجي لا يتواءم مع منهجية الحداثة نفسها.

إن «أشكال التشتت» في رأي الدكتور القعود عديدة منها تعدد الدلالة، ولا نهائيتها، وكثافتها، ومراوغتها، وإرجاؤها، زد على ذلك إنشائيتها وتغريبها، وربما يلجأ الشاعر الخائف إلى تغييب الدلالة وإخفائها من خلال الصورة، أو من خلال المناورة داخل الشكل، وإذا كان هذا الاهتمام بالبنية الشكلية هو من تأثيرات الشكلانيين، كما قدرت، فهو من تأثيرات البنيويين أيضا: فالبنيوية تركز على أدبية الأدب، وتهتم بأنساق النص وأنظمته الداخلية، وكيفية تكونها بدلا من دلالته. وعلى هذا، فالخطاب الأدبي في منظور كل من الشكلانيين والبنيويين صياغة لغوية مقصودة لذاتها.

أما التغريب فعائد إلى التأثر بالمذهب الشكلي، إذ يريد الشكليون أن يغربوا الأشياء، بإسقاط الألفة عنها، من أجل أن يعيد إلينا هذا التغريب الفني وعينا بهذه الأشياء التي فرغت

من دلالاتها بفعل اتصالنا المتكرر بها حتى أصبحت موضوعات يومية مألوفة. ولأن الفن عندهم «وسيلة لاكتساب خبرة بفنية الموضوع» طمحوا، من وراء هذا التغريب، إلى صعوبة فعل الإدراك ومداه؛ فعملية الإدراك والتلقي غاية جمالية في ذاتها، وبقدر ما تصعب ويطول أمدها تتبلور وترقى.

ولعل «الإبهام في العلاقات اللغوية» هو المظهر الثالث «للتشتت الدلالي»، وبما أن الشعر نشاط لغوي، فإننا نقف مع شعر الحداثة أمام لغة متوترة بسبب الكيفية التي صيغت بها، وأمام لغة معقدة بسبب عدم انتظام نسقها حتى لتبدو متداخلة تصعب رؤيتها في شكل منتظم يسمح بانسيابها الدلالي تبعا لانسيابها الأسلوبي، كما نحن أمام لغة تكثر إشاراتها الرمزية الغامضة. ولغة الشعر القديم تسرد العالم وواقعه وأشياءه وأحداثه بوضوح وتحديد. أما لغة شعر الحداثة فبحث عن الخفي الغامض وغير المرئي وغير المحسوس، أي بحث عن المجهول.

وتأتي فكرة «تفجير اللغة» سببا من أبرز أسباب غموضها في الشعر، وذلك أن الرغبة في خلق لغة جديدة جاءت، في ظني، في جو مقولة شغلت الشعراء والنقاد أيضا، وهي مقولة «عجز اللغة أو قصورها» عن التعبير، وبخاصة عن مستجدات مضمونية لم تألفها اللغة ولم تعرفها من قبل، وعن تجربة معاصرة معقدة. ويتضافر مع ذلك كله ما يسميه المؤلف «بانخفاض المستوى النحوي»، والمتابع لشعر الحداثة يجد انخفاضا في درجة النحوية فيه، وأن هذا الانخفاض أدى إلى انبهام في علاقات لغته فانبهام في دلالته. وأدونيس هو من شعراء الحداثة الذين تنبهم علاقات اللغة ودلالاتها في شعرهم لهذا السبب في كثير من الأحيان، كما أن «الجمع بين المتنافرات» من الأمور التي تزيد في درجة الانبهام في العلاقات اللغوية، وهذا لا يقتصر على إبهام علاقة مفردة بأخرى، أو تنافر بينهما، وإنما يتجاوزه إلى إبهام علاقة الجمل أو الأسطر الشعرية بعضها ببعض، أو تنافرها بحيث نصبح أمام جمل أو أبيات من الصعب العثور على سياق ينظمها، فهي غائمة الدلالة. لنقرأ مثلا، مقطوعة «اللامبالاة» لـ «شوقي أبوشقرا».

فرس اللامبالاة يعكر المدينة
أوراقي تلبط الريشة
الشيخوخة ذبح الحمام
السطوح ساكنة التين
الريح طويلة القامة الزاوية القصاص. قرنفلة
الوحدة
الضباب ضعيف النظر
القطار الفقير الحافي
إلى الشغل إلى الشغل.

أما الصورة، فهي أكثر قضية إثارة للجدل في الشعرية المعاصرة، بعامة، وفي موضوع الوضوح والانبهام بخاصة، فبعضهم يرى أن قراءة الصورة تصل بالقارئ إلى إدراك الانسجام النصي بين جزيئات تبدو متنافرة، وغيرهم يرى أنها حين تنطلق من العقل الباطن، وتدخل في «دهاليز الحلم تصبح عصية على القراءة والفهم، بعيدة عن أي منطق يربط بين أجزائها»، وأكتفي هنا بمثال ساقه المؤلف من شعر محمد عفيفي مطر يقول:

الأرض - كالجثة بعد الدفن - ممدودة
أرخت يدا صفرا ووجها فارغا وجديلة
بالرعب معقودة
واستسلمت للنوم
في حجر ضب مليء بالنخل والأشجار

وينضاف إلى ذلك مسألة تسمى في النقد الحديث بـ «القصيدة البياض»، أو الفراغات المحسوبة صمتا أو كلاما غائبا مسكوتا عنه، تشكل حقيقة، أو واقع كونها «مساحة من جسد النص»، كما يعبر صلاح فضل، لكن هذه المساحة مغيبة.

ويبدو أن علامات الترقيم تم حشرها في منظومة إبهام العلاقات اللغوية، فإذا خلا المقطع الشعري منها أوقع التباسا في تعالقه اللغوي، وهيأ لعدة احتمالات أو صياغات قرائية مختلفة.

وفي الباب الثالث (الأخير) «آليات التأويل» يرى الباحث أن «القراءة التأويلية» مسألة صمتية، ولعل مما يفاقم إشكالية تلقي شعر الحداثة وقراءته هو أن عدم التواصل يأتي قصدا واعيا عند حداثيين يفكرون - كما يذهب محمد عبدالمطلب - بمبدأ التواصل ولا يطرحونه هدفا شعريا، وما تعمل الشعرية الحداثية على توصيله إنما هو الغموض لا المعنى ولا اللغة. وفي تقديره أيضا، أن هذا تضليل للمتلقي يستهدفه الحداثيون ويمارسونه عن اقتناع كامل بسبب كفرهم بمبدأ التوصيل أساسا.

ومن هنا تأتي الإجابة عن سؤال «لماذا التأويل؟» من خلال جعل القراءة التأويلية هي مرشدنا في هذه المتاهة ما لم يبتعد النص عن الشعرية الحقيقية وإيحاءاتها، مقتربا من الإلغاز والتعمية والسخف من القول. وشعر الحداثة تساؤل، والقراءة التأويلية صالحة لهذا الشعر، لأن التساؤل سمة مشتركة بينهما؛ فكما يأتي التساؤل مقوما من أبرز مقومات شعر الحداثة يأتي، أيضا، مقوما من أبرز مقومات التأويل، فهو (التساؤل) أداة إبداعية من المبدع وأداة تأويلية مع المتلقي.

وفي سياق تحديده «لمفهوم التأويل ووظيفته» ذهب المؤلف إلى القول بأن التأويل هو «فن تفسير النصوص المبهمة» لكنه - كما قلت - مفهوم مبسط لا يحمل المعاني والمضامين التي تغذى بها المفهوم طيلة مسيرته التاريخية، منذ أن كان آلية لتفسير النص الديني إلى أن أصبح آلية لتفسير النصوص الإنسانية، بما فيها النصوص الأدبية. ثم إنه مع النصوص الأدبية وبخاصة

عالم الفكر
العدد 2 المجلد 32 أكتوبر - ديسمبر 2003

الغامضة. ومع النظريات النقدية الحديثة وبخاصة مع التفكيكية ونظرية التلقي، تغذى التأويل بمزيد من المعاني والمضامين التي زادته قدرة وجراءة على اقتحام النص واختراقه والتوغل في باطنه. نلمس هذا مما أعطي له من مفاهيم تحاول توضيح مهمته ووظيفته عندما يتناول نصا. وهي مفاهيم تفرق بينه وبين بعض القراءات مثل قراءة «الشرح» التي يعرضها «تودورف» ضمن ثلاث قراءات للنص، والتي لا تتجاوز سطح النص وظاهر معناه، ولا تضيف إليه جديدا، أو كما يعبر عبدالله الغذامي عن هذه القراءة بأنها تكون بوضع كلمات بديلة للمعنى نفسه، أو تكون تكريرا ساذجا يجتر الكلمات نفسها، وهي قراءة تتسم بتعليميتها. ولهذا - ولأنها لا تثري النص بإضافة جديدة - فهي قراءة غير مبدعة تظل خارج ما أسماه الباحث «حدود التأويل» التي توصف بأنها إطار يتسم بالشعور القلق المتسائل الذي لا يفرض نفسه على النص بقدر ما يتأمله ويبني من خلال هذا التأمل معناه. ويحمل مفهوم الحدس نحوا من حدة الذهن وسبق الخاطر إلى تصور الدلالة، كما يحمل شيئا من معنى الظن والتخمين، لكنه التخمين المعتمد على التأمل، ولهذا ربما فرّق «بيتي» بين التفسير الموضوعي والتفسير التأملي المعتمد على الحدس. والحدس بهذا الشعور المتسائل المتأمل يختلف عن الانطباع الوجداني «الرومانسي» الذي يبدو مؤمنا بجاهزية المعنى وواثقا من وضوحه وشعوره به. والحدس في التأويل الأسلوبي يعمل بوحي من السمات الأسلوبية ووظائفها ومعانيها الضمنية.

أما «آليات التأويل» فهي المفاتيح الواجب البحث عنها لتحقيق تأويل أدبي مجدٍ وحقيقي، وهذا ما دعا المؤلف إلى دراسة «الدلالة بوصفها إنتاجا»، فوجد أن من الضروري مناقشة الفرق بين المعنى والدلالة، غير أن التفريق بين المعنى والدلالة، على أساس أن المعنى «لغوي» والدلالة «نصوصية» يلتقي، بشكل ما، مع التفريق بينهما على أساس «الثبات» للمعنى و«التغير» للدلالة. نقول هذا تناغما مع ذهاب عبدالله الغذامي إلى أن مقولة عبدالقاهر الجرجاني عن «المعنى ومعنى المعنى» هي تمييز بين المعنى في اللغة والدلالة في الأدب؛ فالمعنى، على هذا، هو المعنى اللغوي، ومعنى المعنى هو الدلالة النصوصية. وهو معنى لغوي لأنه دلالة اللفظ وحده، والمفهوم من ظاهره حسبما نفهم من الجرجاني. أما معنى المعنى فهو المستوى الثاني للمعنى، ويسميه الجرجاني «دلالة ثانية» فهو معنى «دلالة» أفضى بنا إلى المعنى الأول المفهوم من اللفظ وحده.

وبما أن الدلالة في الشعر من أقوى الاحتمالات، فهي في شعر الحداثة شيء واقع؛ إذ يمكن لنص شعري حداثي أن يقرأه أكثر من واحد، لكنهم سيخرجون بقراءات مختلفة، أي بدلالات متعددة تسبب للقارئ الحيرة والتردد. ولعل هذا هو مما جعل أمبسون يذهب إلى أن الغموض يمكن أن يعني التردد وعدم اتخاذ القرار، كما يمكن أن يعني القصد إلى العديد من الأشياء، واحتمالية أن الإنسان أمر أو آخر أو الأمران معا. كما قد يعني أن تكون للعبارة معانٍ عديدة، وهذا يدعو إلى ضرورة توفر «الكفاءة» القرائية لدى المؤول نفسه، ولعل مصطلح «أفق التوقعات»

لهانز روبرت ياوس يمثل هذه الخبرة المتراكمة عند المتلقي بفعل تجربة الحياة ومعطياتها المادية والثقافية والحضارية والأدبية، وما يطرأ لها من تغيرات وتحولات، هو هذا السياق الثقافي بعامة، والأدبي بخاصة، وما يحكمه من قيم فنية وجمالية ومضمونية تكوّن لكل قارئ أفقه الخاص، أي معاييره الخاصة التي يبني بها انسجام النص وتماسكه دلاليا، أي يؤوله. وتبدو هذه الخبرة المتراكمة بعد أن تتبلور، وتتفاعل عناصرها، هي ذلك الجهاز العقلي الذي يرى هولب أنه واحد مما يشير إليه مصطلح أفق التوقعات، ذلك الذي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص.

ومن هنا لا بد للقارئ من مكونات تشكل أفقه وكفاءته التأويلية، وأولها الإقبال على قراءة الشعر الحداثي بشجاعة وثقة تساعدان على امتصاص ما يتعرض له متلقيه من صدمة أو فجأة بسبب ما فيه من مظاهر إبهام وانحراف عن مألوفه الشعري. إذا كان البعض يشعر بازدراء وعداء تجاه النص الشعري الحداثي، فإن بعضا آخر ربما يشعر تجاهه بعقدة نقص، ولعل الإقبال عليه بشجاعة وثقة في القدرة على فهمه وتأويله واستنتاج دلالة منه هما أحد الحلول المهمة لهذه العقدة، أو كما يقول هارتمان: يدخل القارئ إلى النص بصدق وإخلاص وقوة؛ فبهذه الكيفية من الدخول يصل إلى «رقصة المعنى».

وثانيها يتعلق باللغة، فقد وقفنا على شيء مما أصاب لغة شعر الحداثة العربية المعاصرة، وعرفنا أن تقنيتها في هذا الشعر أصعب منها في الشعر القديم، وأكثر تعقيدا ليس بسبب مفرداتها، فهذه المفردات سهلة واضحة لا غرابة فيها، وإنما بسبب ما طرأ على علاقاتها ومرجعياتها من تغير، وما طرأ على أسلوبها وتركيبها ونحوها من ظواهر جديدة تحرض على القول إن لغة النص الشعري الحداثي صعبة التفسير حتى على يدي خبير لغوي.

وآخرها يتمثل بثقافة القارئ، فبقدر ما يمتلك القارئ من ثقافة، يمتزج فهمه ويختمر ويتفاعل لينتج وعيا وسلوكا ورؤية. وبهذه الثقافة تنضبط القراءة التأويلية، وتتوجه توجها سليما، وتثري القصيدة دلاليا وجماليا، ومن دونها تنحرف القراءة، وتعقم القصيدة، بل إن فقدان القارئ لهذه الثقافة أو ضحالتها، يسهم في فقده رغبة الإقبال، وربما شجاعته، على قراءة الشعر الحداثي.

ولعل أهمية هذا التفاعل في القراءة التأويلية، وما يتجلى عنه من فعل قرائي، هو ما جعل «نورمان هولاند» يحدد التأويل بأنه تفاعل شخصي بين هوية القارئ الفريدة والنص. وتفاعل القارئ مع النص إنعام للنظر فيه، والنتيجة استئناس به واستمتاع، أو كما يقول جدامر: «لا يكون هناك ضجر». وتفاعل القارئ مع النص هو الجانب الآخر لعملية التفاعل الشاملة التي نعدها آلية من آليات القراءة التأويلية، ونقصد «التفاعل بين النص والقارئ» في شكل حوار متبادل لمواقع بينهما. الأمر الذي يتطلب نوعيات خاصة من القرّاء، بل تصبح عملية التأويل بحد ذاتها معتمدة على سياق الخبرة المعرفية بشكل أكبر مما تقدمه شبكة العلاقات اللغوية نفسها، وهذه إشكالية تركها المؤلف دون أن يبلور صياغة معينة لتصوره الخاص لها.